(١)

الموسيقى البدائية

وموسيقى الحضارات القديمة

أ.د. فتحي عبد الهادي الصنفاوي

بسم الله الرحمن الرحيم

وقل رب زدني علماً

صدق الله العظيم

بسم الله الرحمن الرحيم

الموسيقى هى أحد الأنشطة المتميزة والفريدة التى يمارسها الانسان فى أى زمان ومكان ، ومهما كانت بيئته ومستواه الاجتماعى والاقتصادى والثقافى ، سواء كمستمع أو كمؤدى ممارس ، هاويا أو محترفا ، منفردا أو مشاركا للآخرين ، لذلك فهى تمثل جزءا من حياته بمختلف أدوارها منذ مولده حتى مماته ، مستخدما كل الوسائل المتاحة له ، وبأساليب تختلف من أبسطها وأسهلها وأيسرها شكلا وأداء ، الى أكثرها تطورا وتعقيدا .

والموسيقى هى امتداد لرغبة الانسان الطبيعية والتلقائية فى التعبير عن ذاته وعن مشاعره وأحاسيسه ، منذ أن أصبح واعيا وقادرا على ادراك ما حوله ، والاحساس بذاته وكيانه على الأرض بين المخلوقات الأخرى ، متفاعلا مع من حوله ككائن حى مؤثر ومتأثر .

لذلك ، فالموسيقى تعتبر عاملا مساعدا قويا له القدرة على تحقيق التواصل والتفاهم بين الانسان وما حوله بالشكل الذى لا تستطيع الكلمات ولا الاشارات تحقيقه مهما كانت بليغة ودقيقة ومفهومة أحيانا . وهو يستخدم لذلك كل الوسائل التى يدركها لتحقيق ما يريد ، اما بصوته الذى مكنه الله من استخدامه ، ومن القدرة على التحكم فيه دون عناء كبير ، بتلونه وتنغيمه حده أو غلظا ، قوة أو ضعفا بما حباه جلت قدرته من جهاز مصوت غاية فى الدقة والرقة والكمال ، لم يهبها الله لمخلوق آخر فى الوجود ، بل كرمه الله به فقط ، أو مستخدما المواد الملائمة التى تقدمها له الطبيعة والبيئة المحيطة به ، سواء بشكلها وحالتها الطبيعية أو بعد تحويلها الى

أدوات مولدة للصوت أو مكبرة له بصورة أو بأخرى ، وبأى شكل يهديه تفكيره اليه حسب درجة تطوره ورقيه فى خطوات سلم التحضر ســواء بـ :

(الطرق ــ الدق ــ الصفق ــ الاهتزاز ــ النفخ ــ النبر ــ الاحتكاك .. الخ) مستخدما المــادة وحدها ، أو بالجمع بينها وبين جزء منهــا ، أو بالجمـع بين مادتين مختلفتين ، أو باستخدام اليدين ... الخ .. (وهذا ما سنراه آن شاء الله فيما بعد بالتفصيل) .

ومما لاشك فيه أن الانسان البدائى كان موجها ومسيرا بنزعات ابداعيــة جمالية عندما حاول أن يجعل من الموســيقى فنا له أصوله وتقاليده وقواعده وأسراره ، وصـناعة ترتقى كلما ارتقى فــكره ووجدانه وحظه من التمدن والحضارة .

وقد كانت الدراسات الأثنوميوزيكولوجية (علم دراســة فن وابداع الانســان الموسيقى) دائمــا تستهوى الكثير من العلمـاء والباحثين للوقوف على خطوات تطور الانسان مع فن الموسيقى منذ البداية . خصــوصا ومازال العــالم بمختلف أرجائه مليئا بالآلات الموسيقية البدائية جدا ، صناعة وعزفا حتى اليوم ، وكلما اكتشفت مناطق مجهولة كلمــا تم العثور على آلات قديمــة جدا ، حديثــة الاكتشاف ، كلها توضح وتؤكد تصــورات العلمــاء ، أو تصحح معلوماتهم حول موسيقى الانسان البدائى .

ومن تحليلنا للعلاقــة بين الانسان والموســيقى على مر خطوات التاريخ يمكن أن نجد ما يعيننا على تفهم تلك التجارب ودرجــات التطور الانسانى ، والخبرات الموسيقية التى استطاع آن يتطور بها على مر الآلاف أو ربما عشرات الآلاف من السنين ، وبالتالى يمكن أن تساعدنا على تفهم حــاضرنا وتقنين خبراتنا الحاليــة واستيعابها نحو

الوصول للتخطيط الأمثل والأنسب لبرامج ومناهج التربية والتعليم والتذوق الموسيقى والفنى ، خصوصا للنشء والشباب من أبنائنا ، ومستقبلنا الموسيقى والفنى بشكل عام ، وبالأسلوب العلمى المستنير ، لأن ثقافتنا وفنوننا المعاصرة ما زالت عامرة بتراث الآباء والأجداد ، بما له من الدور الكبير والفعال فى تشكيلها وتكوينها الأساسى ، مهما تجددت وتلونت ودخـل عليها الكثير الطـاغى والمؤثر من التأثيرات الأجنبية والغربية ، فخبرة وثقافة وحـكمة الأجداد ، ما زالت رغم كل شىء هى العمود الفقرى والركيزة التى نرجع اليها دائما ولو فى قرارة أنفسنا دون أن ندرى .

وقد كان التاريخ عبر عصـوره المختلفة والطويلة ، المسجل لظواهر النشاط الموسيقى للمجتمعات البشرية المختلفة ، ومنه استطعنا أن نستمد الجوانب الواقعية والعلمية الحقيقية لهذا النشاط والابداع الفنى المتميز للبشر ، فقد كانت النقوش والرسـوم والكتابات التى خلفها الانسـان ، والتى حرصت معظم الجماعات البشريـة والأمم والحضارات القديمة على تدوينها على جدران المعابد والمقابر ، وقبلها على جدران الكهوف ، شاهد صدق لا يبلى ولا ينكره التاريخ ، على ما حققوه وما فعلوه وما تحملوه من مشقة ، وعناء النحت والحفر على الأحجار الصلدة ، ليصـل الينا تاج فكرهم وابداعهم ، وخلاصة أخبارهم وأهم أعمالهم ... الخ .

كما كان لتطور الفنون التشـكيلية والعمارة فى الحضـارات القديمة عاملا هاما فى تحقيق ذلك ، وفى تيسير معرفة التراث الانسانى فى العصـور القديمة المختلفة وتفهمـه ، لذلك كان السبق والقدم والأصالة للحضارة المصرية القديمة ، حيث بلغت فنون العمارة والنحت والكيمياء ، مبلغا كبيرا من التطور والرقى كان له أثره الفعال فى تطور الفنون الأخرى كالموسيقى التى تتطلب كثيرا من الوعى والفهم لأصول

هندسة البناء والتركيب والتكوين فى صنع وزخرفة الآلات الموسيقية بنوعياتها المختلفة ، الايقاعية والوترية وآلات النفخ بأحجامها وأشكالها وموادها المتباينة ، الطبيعية والمصنعة .

ولأن الموسيقى كانت دائما هى أكثر الفنون والابداعات التى حققها الانسان ، عرضه للاندثار والنسيان ، فقد صمتت الموسيقى التى كانت تعزف وتغنى فى الأزمنة الغابرة ، ولم يعد لها وجود ، والى الأبد ، بدون التدوين والتسجيل الذى لم يعرفه العالم بشكل دقيق وصادق فى أمانة نقل الصوت المسموع ، الا منذ القرن الرابع عشر تقريبا ، عندما توصل الى بدايات التدوين المعروف حاليا ، والى التسجيل الآلى مع بداية القرن العشرين . بينما أتاح الانسان القديم فى الحضارات السابقة كما أشرنا ، آثارا مادية ملموسة أتاحت للعلماء تحليلها ودراساتها لاعادة وضع تصوراتهم عن شكل ونمط الحياة التى كانت سائدة حينئذ .

وأقصى ما يحلم به الباحث الموسيقى هو أن يجد رسوما أو نموذجا لآلة أو يعثر على آلة موسيقية أثرية ، ربما قد تكون محطمة ولا تصلح للاستعمال ، ولكنها رغم ذلك تعتبر دليلا قويا مفضلا على عشرات الوثائق ، وموثوقا بها عن المراجع ، وبالطبع فان صعوبات تصور شكل الحياة والنشاط الموسيقى تزداد كلما كانت الفترة الزمنية المطلوبة شديدة القدم ، مع ملاحظة أن الأساليب الموسيقية كانت تتطور وتتدرج ببطء شديد ، وذلك لتمسك الانسان البدائى باحترام التقاليد والعادات الموروثة ، هذا على العكس مما نراه من تطورات سريعة وحادة ومتلاحقة فى خط التطور الموسيقى بعد ذلك على فترات زمنية تضيق مدتها كلما زادت فترة الوجود البشرى على الكرة الأرضية ، فبينما يبلغ العصر القديم للحضارات عدة آلاف من السنين، يضيق عصر النهضة الأوروبية الى عدة مئات ، ويضيق عصر الكلاسيكية

الى عدة عشرات من السنين ، وقد تضيق فترات التطور الموسيقى المعاصر الى عدة سنوات فقط .

ورغم ما يجابه الباحث من صعاب فى دراسة الموسيقى البدائية والقديمة ، فليس من الميئوس منه أن يداوم البحث والاستقصاء من خلال مناهج محددة قد تكون بداية خط يوصله الى كشف الكثير مما جهل عليه فى البداية ، وتكون الخطوة الأولى هى تحديد كيفية البناء والتركيب الموسيقى المستخدم فى الفترة المراد البحث فيه ، سواء كان تركيبا بسيطا بدائيا Oligochordic (الأوليجوكورديه — هى البناء اللحنى البسيط التركيب الذى لا يتعدى ثلاثة درجات أى لحن مركب من درجة واحدة أو اثنين أو ثلاثة) أو تركيب رباعى (تتراكوردى) ، وهو ما يسمى فى الموسيقى العربية (الجنس) ، ثم التركيب السلمى الخماسى (وفيه يتكون السلم الموسيقى فى الديوان الواحد من خمس درجات) أو السداسى ، والسباعى المقامى .

وهذه التركيبات أمكن التعرف عليها ، بعد ان ساهمت الحفريات والدراسات الأثرية والأنثروبولوجية كثيرا فى تفهم ما خلفه لنا الأجداد فى المقابر والمعابد والمدن المهجورة والمطمورة ، من أدوات وتماثيل ولوحات تمثل الطقوس الدينية الموسيقية فى المعابد والحفلات الملكية والشعبية والمناسبات العامة والخاصة ، الى جانب صور العزف والرقص الفردى والجماعى ، ومنها جميعها أمكن للعلماء استشفاف المعلومات والحقائق التى تطلعنا بما لا يداع مجالا للشك ، على شكل الممارسات الموسيقية بنوعياتها المختلفة .

فمن متابعة رسوم وتماثيل الرقص والحفلات بمناسباتها المختلفة تتبين وتتضح الحركة الصامتة أمام الباحث المدقق ، ويمكنه أن يتخيل ويستمع (مجازا) الى الموسيقى المصاحبة لها ، فعلى سبيل المثال :

طول الخطوة ومدى اتساع حركة القدمين عند القفز ، يوضح الى أى مدى كانت السرعة التى كان عليها ايقاع الرقصة ، وكلما ضاقت الخطوة وقل ارتفاع قفزات الراقصين عن مستوى الأرض ، صار الايقاع أكثر هدوءا وبطئا ، وبملاحظة حركة اليدين كذلك ، يتبين أنه كلما ارتفعت الأيدى عن الجانبين ، كان ذلك تأكيدا على أن الايقاع كان سريعا صاخبا ، وكلما ظلت اليدان الى جانبى الجسم ، كان ذلك دليل على أن الحركة هادئة ناعمة .

ومتابعة حركة الشفاه ووضع الرأس بالنسبة لرسوم وتماثيل المغنين ، تعتبر تدوينا صادقا الى حد ما للدرجة الموسيقية أو الطبقة ، فى المساحة اللحنية المعتادة للغناء فى تلك الحقبة التى تمثل اللوحة أحداثها ، مع مقارنتها باللوحات والتماثيل الأخرى التى تمثل الفترة التاريخية ذاتها ، فمن المعروف أن لكل درجة صوتية أو حرف ، شكل محدد لفتحة الفم ومدى اتساعها ووضع اللسان والأسنان (وهو ما يعرف بلغة الشفاة عند الصم والبكم) ، فكلما ضاقت فتحة الفم مع اعتدال الرأس ، كان هذا دليلا على أن الدرجة المغناة من النغمات الأولى فى الطبقة الصوتية المتاحة ، أما ضيق فتحة الفم مع انخفاض الرأس الى أسفل ، فهو دليل على الآداء من درجة غليظة نوعا . أو كان الآداء خافتا هامسا ، وكلما اتسعت ، كان ذلك بلاشك دليلا على حدة الدرجة الصوتية وقوة أو شدة الآداء ، وعليه فانه من الممكن بالدراسة المدققة والتحليل المنطقى والمقارنة ، تحديد المساحة اللحنية المستخدمة والطبقة الصوتية وشكل وطابع الآداء الغنائى .

ويحدد عدد الأوتار المرسومة التى قام الفنان النحات أو المصور بتوضيحها ، فهى بالفعل العدد الذى اعتاد أن يراه أمامه ، وحجم الصندوق المصوت للآلة (بالنسبة لحجم جسم الانسان العازف فى اللوحات) دليل على المدى الموسيقى والمساحة اللحنية المعروفة ،

أما اذا وجدت الآلة نفسـها ، كما فى الكثير من الاكتشافات الأثرية ولو محطمة تماما • فان نوعية الوتر وطوله يدلنا بوضوح على المساحة الصوتية المستخدمة خصوصا فى الآلات ذات الأوتار المطلقة المفتوحة ، وهى الأوتـار التى لا يتم العفق عليهـا بالأصابع ، بل يمثل كل وتر درجة صوتية واحدة مسموعة ، (كما فى الهارب والقانون) كما يدلنا على شكل البناء الموسيقى المستخدم سواء كان رباعيا أو خماسيا أو سباعيا ، وهو ما يشكل أهمية كبيرة فى معرفة شكل وطابع الموسيقى المستخدمة فى أى فترة تاريخية كانت •



(شـكل ١)

لوحة يونانية قديمة لراقصة وعازف

وقد أكد العلماء والباحثون فى الدراسات الموسيقية النظرية قبل العثور على آلات موسـيقية كاملة الصـناعة سليمة التـكوين ، ان الموسيقى المصرية القديمة خماسية (مثل الموسيقى الافريقية والصينية واليابانية على سبيل المثال) ، كما بينوا أن الموسيقى المصرية هادئة

رزينة وقورة لا تتمتع بقدر كبير من الصخب وأنها موسيقى لها طابع التقديس والاجلال ، لا يمارسها سوى الكهنة ورجال الدين فى المعابد ، وهذا كله أوضحته الحركة الجسمية الوقورة فى النقوش والرسوم ، ويصاحب الموسيقى دائما كاهن يقدم القرابين ويحمل البخور ، مع حاملى رموز وشعارات الآلهة ، ويلبس الموسيقيون دائما لباس الكهنة ، كما هو واضح فى الآثار التالية :



(شكل ٢)

فرقة موسيقية مصرية قديمة تعزف على آلات مختلفة مع كاهن

١ ــ الجبانات المجاورة لأهرامات الجيزة ٠

٢ ــ جدران السلم المؤدى الى الحجرة الخامسة فى معبد دندرة ٠

٣ ــ مقابر وادى الملوك بالأقصر ٠

٤ ــ جدران معبد فيلة بأسوان ٠

٥ ــ مقبرة أمنحتب الثانى الأسرة ١٣ (١٩٣٨ ــ ١٩٠٤ ق٠م)٠

٦ ــ مقبرة رمسيس الثانى أسرة ١٩ (١٢٩٨ ــ ١٢٣٢ ق٠م)٠

٧ ـ مقبرة توت عنخ آمون حوالى ٢٠٠٠ ق•م •

أما المقبرة الأخيرة لتوت عنخ آمون فقد عثر فيها على آلات سليمة تماما مبهرة الدقة فى الصناعة والزخرفة ، ولكن ولشديد الأسف فان أهم تلك القطع موجود الآن فى متاحف أوروبا مثل برلين ولندن وباريس ومنها القليل الموجود فى المتحف المصرى بالقاهرة •

وقد لوحظ أن الآلات الوترية المصرية القديمة التى يزيد فيها عدد الأوتار على خمسة ، يجعلون فيها للوتر الخامس على التوالى لونا مميزا واضحا ، وهذا تأكيد آخر على أن السلم الموسيقى المصرى القديم كان خماسيا Pentatonic •

أما آلات النفخ ، فمن أطوالها وأحجامها وعدد الثقوب بها ، يمكن تصور التركيب والبناء اللحنى كذلك ، الى جانب شكل الحركة اللحنية والآداء ، اذا نظرنا بدقة وتفحص الى طريقة مسكها والى حجم انتفاخ وجنات العازف أثناء العزف •

ومن الجدير بالذكر هنا ، أن الأبواق التى عثر عليها فى مقبرة توت عنخ آمون ، قد أمكن العزف عليها بالفعل ، ويمكن الاستماع الى تسجيل صوتى لها فى البرنامج الغنائى المشهور (خوفو) ، حيث أمكن لأحد الجنود الانجليز فى أواخر الأربعنيات من القرن الحالى عزف المقدمة الاحتفالية لمقدم الأمير خوفو ، وهو بالطبع خماسى التركيب كما أشرنا ، أما اذا كانت الآلة التى عثر عليها محطمة أو مهشمة أثناء التنقيب ، فان الباحث الموسيقى يحاول صناعة آلة مطابقة لها تماما من حيث الأطوال ومن حيث المقاييس ونوعية الخامات المستخدمه، ليجرى عليها تجاربه الموسيقية التى يمكن منها استخلاص الخصائص الصوتية لها ، لتفيده كثيرا فى وضع تصور واضح عن الشكل الموسيقى لتلك الآلة فى الفترة الزمنية المحددة •

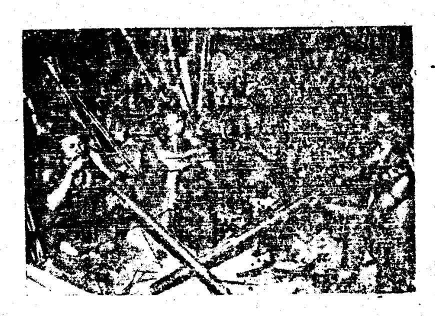
ولكن الحضارات القديمة رغم ما بلغته من العظمة والمقدرة الفنية والعلمية المعجزة ، التى يقف أمامها العلم الحديث عاجزا بكل الوسائل التكنولوجية فى بعض فروع العلم خصوصا الطب والتحنيط والكيمياء والفنون المختلفة ، تلك الحضارات وللأسف لم تتوصل ، أو لم تستطع أن توصل لنا نوعا من التدوين الموسيقى الذى يمكننا من التعرف على طبيعة ألحانهم بشكل ميسر ودقيق ، هذا فى الوقت الذى توصلوا فيه الى تدوين أخبارهم وتاريخهم وتراجمهم ، بل والى نصوص أغانيهم أيضا ، على أنه ربما يكونون قد توصلوا الى شكل ما من التدوين الموسيقى ، على درجة ما من الدقة (وموجود بالفعل) ولكن لم نستطع نحن بعد أن نتوصل الى فك رموزه وتحقيقه والاستفادة منه ، أو لم يوجد بعد الباحث الذى تجرأ على الدخول فى هذا الميدان الصعب .

لذلك كان على باحثى الدراسات الأنثروبولوجية والميوزيكولوجية مداومة البحث ومتابعة الجهود لوضع تفسير أكثر دقة وتحديدا لبعض أشكال الممارسات الموسيقية خصوصا الطقوسية منها ، والتى قد تعيننا بدورها على تكوين آراء واضحة ونظريات أكيدة حول شكل الموسيقى البدائية وتطورها على اختلاف عصور التاريخ الموسيقى ، والتى تطورت خطوة بخطوة مع تطور الانسان نفسه .

وقد كان لتطور علوم البحث المقارن أثرا كبيرا فى تأكيد وبلورة النظريات الموسيقية عن الموسيقى البدائية والقديمة ، خصوصا بعد العثور على قبائل وجماعات ما زالت تعيش فى حالة من البداوة الكاملة ، ولم يختلطوا ويتلوثوا بعناصر الحياة الحديثة ، وفى ظروف تتشابه مع ظروف وشكل حياة الانسان البدائى منذ الآلاف من السنين ، فى المناطق المنعزلة والاحراش النائية والجزر البعيدة جدا كما فى افريقيا

وجنوب شرق آسيا والمحيط الباسفيكى ، وحوض نهر الأمزون فى أمريكا الجنوبية والقطبين الشمالى والجنوبى ... الخ .

وقد عثر فى السنوات الأخيرة وبالصدفة على جماعة من البشر العراه يعيشون فى أعماق غابات وأحراش الأمازون ، فى حالة تامة من البدائية يسكنون فى مساكن من القش والأشجار ، يأكلون النباتات والفواكه الطبيعية ويصيدون بالحجارة والرماح البدائية ، ويتفاهمون بلغة هى خليط من الصياح والاشارات الصوتية والحركية ، ويستخدمون أدوات من الحجارة والخشب فقط ، أما الاداء الموسيقى لديهم فهو لا يخرج عن بعض الصيحات والرقصات البسيطة مع الدق بالأرجل والتصفيق بالأيدى ، وقدتم تسجيل وتصوير فيلم كامل لهم دون أن يدروا ، وهم على طبيعتهم تماما (وقد شاهدت بنفسى هذا الفيلم التسجيلى الرائع مع تعليق وشرح الباحثين الذين قاموا بهذا المجهود العلمى الممتاز) .



(شكل ٢)

وبدراسة حياتهم تلك وأوجه أنشطتهم المختلفة بواسطة العديد من الباحثين فى كل التخصصات الانسانية المختلفة ، أمكن تأكيد صحة

بعض الآراء والنظريات حول الانســان البدائى ، وتعديل بعضــها مما يعطى الآن صورة واضحة دقيقة الى حد بعيد عن الانسان ككائن حى اجتماعى مبدع متفنن ودائم التطور والارتقاء .

***

أما كيف كانت بداية البداية بالنســبة للموسيقى والممارســة الموسيقية فى حيــاة الانســان البدائى ، وكيف بدأ يدرك ويحس أنه أصبح يمارس هــذا النشاط الانسانى المتميز وبشكل متعمد بعيد عن الصدفة والتلقائية هذا النشاط الذى نسميه نحن الآن ــ الموسيقى ــ وكيف بدأ يصبح أسلوبا وابداعا له أسسه وتقاليده ؟ وهل بدأ الانسان ممارسة هذا النشاط مغنيا أم عازفا ؟ ولمن كان السبق الى فم الانسان الكلمة أم اللحن ؟ .

هذه التساؤلات العديدة توضح عند الاجابة عليها الصــورة التى كانت عليــه الموســيقى فى البدايــة ، وكيف تطورت مع تطور الانسان نفسه : فى كل نواحى الحياة لتصبح جزءا هاما وجوهريا من حياته ومعيشته اليومية ؟ .

وللرد على هذه التساؤلات ، هناك الكثير من الآراء والنظريات التى تبحث فى هــذه الموضــوعات ، وتتفاوت كلها فى تفســير نشأة الموسيقى ، وان كانت تتفق جميعها فى الوصول الى نتيجة واحدة نعرض منها هنا وباختصار :

١ ــ يقول هربرت سبنسر Spencer Herbert (١٨٢٠ ــ ١٩٠٣) الفيلسوف والاجتماعى الانجليزى ، أن الموسيقى هى امتداد لرغبة الانسان البدائى فى التواصل ، واعلاء للأحاسيس العاطفية وترتبط بالمشاعر الانسانية ، وأن الانسان توصــل اليها وعرفها من خــلال تقليده المباشر للحيوانات وأصوات الطبيعة المحيطة به ، لذلك اختلفت

الخبرات الموسيقية بين الجماعات والقبائل ثم الشعوب على وجه الأرض ، كما اختلفت فى زمان وطريقة وأسلوب توصلها الى الممارسة الموسيقية ولو بأبسط صورها ، وبالتالى اختلفت فى مقدار ما توصلت اليه من المعرفة والخبرة والامكانات الموسيقية الصوتية ثم الآلية باختلاف نوعياتها ، وذلك حسب الظروف وحسب طبيعة البيئة التى تواجد فيها الانسان ، وبالطبع فان الانسان الذى نشأ فى مكان تحيطه الأرض الشاسعة المنبسطة قليلة الزرع والماء ، وبالتالى قليلة الكائنات الأخرى من الحيوانات والطيور الصغيرة التى تتمتع غالبا بامكانات كبيرة منوعة فى اصدار الأصوات المنغمة والصفير والتغريد ... الخ . وعليه فان المحصول السمعى لديه محدود ، والطبيعة حولهم شبه صامتة . وخبرته الصوتية التى يكتسبها من تقليد الأصوات المحيطة به قليلة جدا ومحدودة أيضا فى نطاق المساحات الصوتية التى يستمع اليها ، ثم يحاول مجاراتها وتقليدها ، لذلك ظلت امكاناته الصوتية ضئيلة وخبراته محدودة .

أما قاطنى الصحارى القاحلة ، فهم أيضا أقل مقدرة وامكانية ، ولا يمس سمعهم سوى خفيف وصفير الريح ، لذلك فان أغانيهم مازالت تقوم على درجة صوتية واحدة غالبا ، وتؤدى بشكل القائى وذلك حتى أيامنا هذه ، والانسان الذى يعيش وسط الغابات وحول الأنهار والأراضى اليانعة ذات الاعداد المهولة من نوعيات الطيور والحيوانات ذات الأشكال والأحجام المختلفة ، فتصل الى آذانه الأصوات المتباينة بكل ألوانها ودرجاتها وأشكالها ، ويعيش فى حالة دائمة من النشاط والخفة والحركة ، واحساسه بقيمة الصوت ودرجته وكيفية التميز بين الأصوات المتباينة ومعرفة نوعية مصدرها ، قد يتوقف عليها وجوده وحياته نفسها ، وبالتالى فهو أقدر من غيره على محاكاة تلك الأصوات وتقليدها والاستفادة من تلك الخبرة فى أمور

الصيد لا تخفى على أحد ، كما يتمتع هـذا الانسان بقدرة عظيمـة على آداء الأصوات الحـادة والغليظة ، والاداء القوى الصاخب الى الاداء الضعيف الهامس •

ويؤكد (سبنسر) على صحة نظريته مما نعرفه الآن ونلاحظـه لمتابعتنا لشكل الاداء الموسيقى الشعبى والفلكلورى لتلك البيئات فى افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية •

٢ ــ يقول كـارل بوشر Karl Bücher الفيلسـوف الألمـانى (١٨٤٧ ــ ١٩٣٠) ، أنه يرجع الموسيقى الى وظيفتها الأصلية (فى رأيه) حيث تقتصر على ارضاء حاجات جمالية بحته فى أعمـاق الانسان ، وأنها نابعة من حوافز اجتماعية هامة برزت عن طريق العمل الجماعى ، الذى وجدت الجماعة الانسانية أنه لابد منه لتسيير كفة الحياة ، ولانجاز الأعمال التى قد تصعب على الانسان المفرد ، لذلك كان لابد من وجود منظم يقود حركة العمل والاداء الموحد ، ووجد بشـكل تلقائى أنه لا مرد من وجود تركيب ايقاعى يواكب حـركة العمل نفسها ، وكانت بذلك أول تركيبة موسيقية عرفها العالم فى لحن ايقاعى القائى ، ولو على شـكل هتافات وصرخات منظمة لا يحدها تركيب نغمى معين ، ولكنها رغم كل شىء ، موسيقى •

كما قال ــ بوشر ــ أن الموسيقى الآلية قد سبقت الموسـيقى الغنائيـة ، أى أن الانسـان البدائى عرف كيف يركب ويصمم آلة موسيقية ايقاعية أو آلة نفخ ، ولو فى أبسط صورة يمكن تصورها وذلك قبل آن يعرف كيف يستخدم صوته فى عمل تركيب نغمى محدد المعالم بشكل متعمد أى ما نسميه (لحنا) •

٣ ــ ولكن بينشة Szabolsci Bencsé (١٨٩٩ ــ ١٩٥٧) الباحث المجرى ، يؤكد أن الأصل هو الكلمة ، وأنه بعد ما توصـل

الانسان الى أبسط لغة للتفاهم مع أقرانه وتكفى لحاجته فى التواصل واعلان رغباته ، وجد أنه أثنـاء تعبيره عما يريد أن يقول ، لابد من وجود أبسط أنواع التنغيم ، وذلك بتغيير درجة الصوت حدة وغلظا ، شدة ولينا ، ومن هنا ولدت أبسط ميلودية (جملة لحنية كاملة) من درجتين أو ثلاث درجات متتابعة • أى أن الكلمة قد سبقت النغمـة الى فم الانسان ، وأنه تحدث أولا ، ولاحظ أن صوته فى أثناء الحديث يتحرك متنقلا بين عدة نغمات ، حادة نسبيا عند الانفعال وغليظة نوعا فى حالة الهدوء ، وهكذا فلا يوجد من يتحدث فقط من درجة واحدة صـوتية وبشـكل مسـتمر ، والا ما وضحت الحروف والكلمـات والعبارات ، حتى أن معنى الكلمـة قد يتغير حسب طريقة النطق ، وبالتالى يتغير رد الفعل من الطرف الآخر ، وهنـاك عشرات الأمثلة على ذلك ، ليس لها مجال هنا •

٤ ــ ويعترض ــ كورت زاكس Curt Sacs ، عالم النظريات والفلسفة الموسيقية ، الألمـانى الأصل والمتوفى فى أمريكا عام ١٩٥٩ ، على نظرية (سبنسر) ويرفض فكرة تقليد الانسان للطبيعة بشـكل مطلق ، ويفترض أنه لو صحت هـذه النظرية ، لوجـدنا أن بعض الشعوب البدائية ، والتى مازالت فى دور البداوة حتى اليوم ودون التحضر ، لديها نوعا من أنواع الغنـاء يشبه تغريد الطيور الى حد كبير ، أو الصفير وصيحات النداء ، بشكل يبتعد تماما عن طريقـة نطقهم للغة التفاهم فيما بينهم ، أو أن أغانيهم ذات طابع ايقاعى بحت دون أى تنغيم مهما كانت درجة بساطته ولكن •• يمكن وبسهولة شديدة اثبات عدم صحة ذلك وعدم وجود تلك النوعيـات بالفعل ، فيما نعرفه عن تلك الشـعوب البسيطة فى افريقيا وآسـيا وأمريكا اللاتينية ، وبين الجماعات التى اكتشفت حديثا ، وهى فى أشد حالات البداوة كما أشرنا من قبل •

ولكننا نرى أن الانسان البدائى فى تعامله مع الآخرين ، كان يحاول أن يرسل نداءاته وتنبيهاته واستغاثاته على شكل صرخات معينة تتشكل حسب الحالة النفسية والانفعالية وحسب الظروف ، وهـذه (الصوتيات) تخرج فى البداية تلقائيا وبشكل عفوى ، وليست لها صـورة محددة للاداء ، ولكن مع تكرارها تصبح هـذه الصرخـات (الاشارات الصوتية) مدلولا متعارفا عليه نغميا وايقاعيا بين الجماعة، أو بين القبيلة الواحدة ، وربما تختلف تماما فى الشـكل والتركيب الصوتى أو الحرفى ، وان كانت تتفق هذه الاشارات لبيان مدلول واحد مثل : (النجدة ـ الأعداء قادمون ـ اجتمعوا ـ حريق ... الخ) .

ويتم التعـارف على تلك المدلولات الصـوتية واعتمادها بين الجماعة اذا نجحت ولو مرة واحدة خرجت فيها من أحدهم عفويا ، ولكنها كانت كافيـة لتحقيق الغرض منها ، ولتتخذها الجماعة رمزا مجازا تحفظه ليصبح بذلك أبسط لحن ممكن حفظته الجماعة الانسانية ورددته وله وظيفة محددة .

ويمكن توضيح ذلك بدقات الطبول الافريقية والهنـدية التى تحمل لغة اشارات متكاملة فى حد ذاتها ، وكل جملة لها تركيب ايقاعى محدد محفوظ للجميع ، يفهمونه ويتعارفون عليه وعلى ما يعنيه من تعليمات . وهو نفس الأسلوب المستخدم فى الأبواق التى يستعملها الرعاة والبحارة فى أوروبا وحتى أيامنا هذه .

وكما أشرنا ، فان تلك النغمات الندائية البسيطة ، يمكن اعتبارها فى الواقع أول ألحـان فى أبسط تركيب فعلى موسـيقى ، اشتهرت وانتشرت بين الجماعات الانسانية .

أما الخطوة التالية فكانت مصاحبة تلك الألحان البسيطة بنطق أحد المقاطع اللفظية الصوتية البسيطة Mono Sillabic والتى تتكون

دائما من حرف ساكن يتبعه حرف متحرك ، يتيح للفظ حرية ويسر الاطالة والتحرك بين النغمات المختلفة مثل .

(يا ـ با ـ تو ـ يو ـ دا ـ هو ـ نى ـ نو ـ كا ـ ... الخ)

ومن الملاحظ أنها جميعها تتكون من حروف النطق البسيطة السهلة النطق ، وهى فى نفس الوقت تشكل معظم كلمات النداء فى اللغات المختلفة المعروفة ، حتى اللغات الحية أيضا المنتشرة فى العالم الآن ، وكذلك ، أبسط كلمات الاستغاثة والألم والأنين والتعجب ... الخ . مثل :

(آى ـ جاى ـ آه ـ أوه ـ أوف ـ فاى ـ ياه ـ ماه ..) .

وبمرور الوقت ثبتت تلك (المصطلحات) الصوتية ، بعد أن تم التعارف عليها وأصبح لها مدلولات مفهومة ، أى كلمات لها معانى .

ومن هنا كانت البداية لميلاد لغة ما ، بين قبيلة أو عشيرة أو جماعة انسانية ، وبالطبع قد تختلف المعانى وتختلف الاستخدامات لهذه الرموز الصوتية ، لتصبح لكل جماعة انسانية لغتها ولهجتها الخاصة بها .

وبنفس الصورة فان الانسان فى أى زمان ومكان ، دائم الترنم والتنغم كلما أحس بالنشوة والبهجة والمرح ، يجد نفسه مشدودا الى اطراب نفسه وابهاجها ، كلما سمحت له الظروف بذلك ، واذا أحس بالوحدة وبحاجته الى أن يبث فى نفسه الطمأنينة والاحساس بالأمن والأمان ، طفلا ، شابا ، كهلا ، منفردا أو فى وسط الجماعة .

على أن الدراسات المقارنة تؤكد أن هناك تشابها وتطابقا بين الانسان البدائى فى طفولته البشرية على وجه الأرض منذ العشرات

أو المئات من آلاف السنين ... يعلم الله سبحانه قدرها . وبين الطفل الآن فى سنواته الأولى من عمره .

ونحن نعلم أن الطفل يولد عاجزا لا حول له ولا قوة ، اللهم الا صوتا عاليا صارخا رنانا ، يعلن به عن ذاته ووجوده ، وهو الآداة الوحيـــدة التى يستطيع بها ولشــهور عديدة قادمة أن يبلغنا ارادته ورغباته ومتطلباته ، وهو مرآة لحالته النفسية صارخا ومولولا بدرجات حادة متلاحقة ، اذا تألم أو أحس بما يقلقه أو يخفيه ، مناغيا ومترنما اذا أحس بالأمان والشبع . وكل تلك التصـــويتات تأتى فى درجـــات صوتية دقيقة (موسيقية) ، أو غير دقيقة تماما ، ولكنه تحت أى مقياس صوتى عبـــارة عن تنقلات بين درجات لها ذبذبات صـــوتية محددة ، وان كانت لا تشـــكل بعد ترتيبها تركيبا سلميا أو مقاميـــا موسيقيا .

ومن منا ، من لا يشده ترنيمات ومناغات طفل أو طفلة فى الشهور الأولى من عمره ، أى ابتداء من الشهر الرابع تقريبا ، حتى أنه منذ الشهر السادس ، يتمكن بعض الأطفال الرضع من اصـــدار تركيب نغمى مرتب بشكل جيد ، له مسموع موسيقى مقبول ويمكن اعتباره (لحنا) بسيطا بالمعنى المفهوم ، هـــذا قبل أن يعرف بالضرورة لغـــة الكلام أو حتى اصـــدار أية حروف أولية مثـــل (الباء ـــ الميم ـــ التاء ـــ والدال ... الخ) .

ولا يمكن قبل الشهر الخامس عشر من عمره على الأقل ، من أن يستخدم صـــوته محدثا أو متكلما ، بينما يستطيع أن يملأ الدنيـــا صراخا وضجيجا ودندنة وترنيما ومناجاة ومناغاة .

وهكذا يمكننا أن نثبت أن الانسان الأول بدأ يستخدم صـــوته

مغنيا (ان جاز أن نعتبره كذلك) أو متغنا ، وان كان بلا درجات موسيقية محددة بالمعنى المفهوم ، قبل أن يعرف الحروف والكلمات واللغات ، وأن اللحن عرف طريقه الى فم الانسان قبل أن يصبح متحدثا ، وأنه بعد ذلك قد يستطيع الاعلان عن مشاعره وأحاسيسه ورغباته بالنغمة اذا عجزت الكلمة عن تحقيقها .

وهكذا لم تكن الموسيقى فى البداية وسيلة للترفيه ولا هى أداة للسماع والتطريب عند الانسان البدائى ، وقضاء وقت الفراغ فى الترويح عن النفس والاستمتاع بالهدوء والسكينة ، كما أنها لم تكن فى البداية أيضا أداة للتعبير عما يجيش فى نفسه من العواطف والمشاعر والأحاسيس الانسانية المختلفة ، انما كانت للموسيقى حينئذ وظائف أخرى اجتماعية هامة ، تختلف عن وظائفها فى وقتنا المعاصر المتقدم والمتطور ، فهى كما أشرنا وسيلة للاتصال ونقل الرسائل والأخبار وارسال التعليمات عبر المسافات القريبة والبعيدة ، خصوصا فى المناطق التى يصعب فيها التنقل ، كدقات الطبول والنفخ فى القرون والأبواق ودق الأجراس ، ولعل هذه الظاهرة ما زالت تستخدم الى الآن ولو بشكل مختلف متطور ليؤدى نفس المعنى والغرض ، كأجراس الكنائس وصفارات وأبواق الغارات الجوية وسيارات الاطفاء والنجدة والاسعاف ، فلكل منها نغمتها المعروفة التى يمكن تمييزها لمعرفة الحالة ونوع التنبيه والهدف منه ، والدق على الأبواب والأجراس بايقاع معين لمعرفة شخصية الطارق ... الخ .

وكذلك لم تكن الموسيقى عند الانسان البدائى عند ممارستها فنا له أصوله وتقاليده ، على أنها فى نفس الوقت لم تكن شيئا فجا قاصرا ، أقل نضوجا من فنون الشعوب التى تقدمت وتحضرت بعد ذلك بآلاف السنين ، كما قد يتصور البعض ، فان فنون وثقافات وخبرات المجتمعات البدائية والمتخلفة ، أصبحت لدى علماء

الأنثروبولوجى والأثنوميوزيكولوجى أبعد من اعتبارها شيئا متخلفا ، ورفضوا هذه الفكرة من أساسها ، على اعتبار أن موضوع النضوج أو التخلف هى مسألة نسبية بحتة نظرا لارتباطها بمتغيرات كثيرة ، الى جانب ارتباطها بالمجتمع والبيئة والثقافة السائدة فى الزمان والمكان المحددان ، وارتباطهما بالوسائل المستخدمة فى التنفيذ والاداء ، وفى طريقة التعبير والهدف والوظيفة التى نشأت من أجلها أصلا هذه النوعية من الابداع الانسانى ، مهما كانت درجته .

فهناك الكثير من النقوش والرسوم التى ترجع الى عصور ما قبل التاريخ تكشف عن درجة عالية من الكفاءة والمقدرة والدقة فى الاداء والتعبير رغم نقص وقصور الامكانات والأدوات التى يستخدمها (الفنان) البدائى (ان جاز أن نعتبره كذلك) فى محاولته للتعبير عن تصوراته وأفكاره .

ونفس المنطق يمكن تطبيقه على ألوان الفنون المختلفة ، التى نجدها حاليا فى زمننا المعاصر لدى كثير من الشعوب التى مازالت على حالتها من البداوة فى افريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية وجزر المحيط الهندى والباسفيكى .

أما نقوش الممارسات الموسيقية والرقص والحفلات ، والآلات التى عثر عليها محطمة أو سليمة فى العصور القديمة جدا ، وخصوصا الآلات الايقاعية العديدة من الطبول والمقارع والصنوج والصاجات والأجراس وخلافه ، ومن النايات والأبواق ، فكلها تؤكد من أسلوب صناعتها الدقيقة وزخرفتها المبهرة والاعتناء الفائق بها (خصوصا من مخلفات الأسر الأولى فى الحضارة المصرية القديمة ، ومنذ حوالى ٧٠٠٠ عام) على أهميتها بالنسبة لهم ، وأنها لم تكن مطلقا مجرد آداة لموسيقى ذات طابع عشوائى ساذج ، ومتخلفة شكلا ومعنى ، ولم تكن



(شكل ٤)
لوحة من مقبرة رمسيس الثالث ١٢٢٥ ق.م.

مجرد أصـوات متنافرة وغير متجانسة التنسيق ، ولا نغمات رتيبة على درجة أو وتيرة واحدة ، فهناك الكثير من نوعيات وأحجام وأشـكال الآلات الايقاعية ، وهناك عدد من الثقوب فى النايات دليل على وجود عدد من الدرجات الموسيقية التى يتنقل بينها اللحن •

ومع أن موسيقى الشعوب البدائية غنائية بالدرجة الأولى وتعتمد كثيرا على الايقاع المصاحب وتشكيلاته ، أكثر من اعتمادها على القيمة



(شكل ٥)
لوحة اشورية قديمة ١٠٠٠ ق.م

اللحنية ، كما قد تشكل الايقاعات فقط دون الآلات تكوينا موسيقيا كاملا يصاحب الرقصات والطقوس المختلفة ، فان تلك الايقاعات لم تكن أبدا ساذجة بسيطة ، بل ان الواقع الحالى الملموس يؤكد أن الايقاع فى الموسيقى الأوروبية الحديثة والمعاصرة ، أكثر بساطة من الموسيقى الافريقية البدائية بايقاعاتها المتميزة بالتعقيد والسرعة والتغيير الدائم الحيوية ؛ والايقاعات الآسيوية والشرقية بتنوعها وثرائها فى التركيبات والزخرفة التلوينية ، بل ان تلك التركيبات اللحنية والمقامية

والايقاعية الافريقية والآسيوية والعربيــة ، أصبحت محط أســماع الموسيقيين فى الغرب ، وفتحت أمامهم الامكانات الواسعة الجمالية والتعبيرية والروحية ، آكثر مما كان مألوفا وسائدا عندهم ، وهــذا التأثير يعتبر واضحا الآن فى الموسيقى الأوروبيــة المعاصرة بمختلف نوعياتها وأساليبها ٠

وموسيقى الشعوب البدائية لها أيضا أنماطها المعقدة ووظائفها المحددة ، ولا ترتبط بالضرورة بالبساطة والسذاجة والبدائية بالمعنى الحرفى للكلمة ، وهناك الكثير جدا من النماذج التى يستطيع الباحث أن يجدها فى متناول يده ، بمراكز البحوث الاجتماعية والفلكلورية وفى المعاهد المتخصصة ، وخصوصا ما يرتبط منها بمجالات حياة الانسان اليومية مثل : أغانى العمل واللعب واللهو والسمر ، والطقوس الدينية والجنائزيــة ٠

اذن فالحكم بالنضوج الفنى أو تخلفه ، مسألة يصعب جــدا الحكم عليها وقياسها ، كما يصعب تحديد مراتب ودرجات النضوج من عدمه ، والمقارنة بين درجاته بين الشــعوب والجماعات المختلفة ، فلكل مجتمع من المجتمعات ثقافته وطابعه وميدانه الفنى الخــاص الذى ينبغ فيه عن المجتمعات الأخرى ، تبعا لمقومات تلك الجماعة وثقافتهــا وعناصر وظروف تكوينها ، ووسيلة وأسلوب الاداء والتعبير عندها ٠

الانسان الأول والغناء

بعد أن خلصنا الى أن النغمة واللحن مهما كانت بساطته ، عرفا طريقهما الى فم الانسان قبل أن تعرف الحروف والكلمات طريقها اليه ، وأن الانسان بدأ مغنيا (ان جاز أن نعتبره كذلك) . هنا تطرح التساؤلات نفسها :

كيف كانت البداية ، وكيف كانت خطوات التطور تلك ، حتى استطاع بها الانسان بعد الآلاف من السنين أن يشكل ما نستطيع أن نعتبره نحن أو نسميه بحق ــ غناء ، موسيقى .... ؟

لقد شعر الانسان الأول بروعة الطبيعة من حوله . وما أوحته اليه من أصوات متباينة النغمات ، كما أحس بالخوف والرهبة مما يتهدده من الكائنات التى تعيش حوله ، ومن قسوة الطبيعة نفسها أحيانا ، ومن القوى الخفية والشريرة التى لا يجد لها تفسيرا ، ولا يملك لها حولا ولا قوة . لذلك فقد اتخذ من القفزات والحركات والصرخات الساذجة ، ما يدفع به عن نفسه تلك المخاوف ، أو يستغيث بقوى طيبة وخيرة ، تكون عونا له ولمساعدته .

ومع مرور الوقت تم التعارف بين الآدميين على نماذج معينة من تلك الخطوات والحركات والصيحات لتصبح بعد ذلك رقصات معينة لها خطواتها وطقوسها المحددة ، وربما لعبت الصدفة البحتة دورا فى

تثبيتها فى الاذهان والانتشار بين الجماعة الواحدة لتفى بغرض اجتماعى يمس حياة ومتطلبات الانسان ، كرقصات الحرب أو استدرار المطر، ومثل الرقصات الجنائزية ... الخ .

كما تم التعارف على نماذج صوتية معينة لتصبح هى الأخرى نداءات أو تعبيرات ملحنة بشكل بدائى بسيط ، حفظتها بشكلها المحدد الجماعة الانسانية وتعارفت عليها لتؤدى وظيفة اجتماعية وطقوسية محددة كذلك . وقد مر الانسان بمراحل عديدة عبر آلاف السنين ، تدرج بها من تلك الأصوات والصيحات الساذجة الى اداء صوتى Vocal يمكن اعتباره غناء بالمعنى الذى تعنيه الكلمة تماما ، حيث بدأ الانسان يستخدم آلته الموسيقية الذاتية التى ميزه الله بها عن سائر الكائنات بامكاناتها المعجزة وأجهزتها الفائقة التعقيد التركيبى ، وبساطة الاستخدام الذاتى التلقائى فى نفس الوقت .

الجهاز الصوتى الانسانى :

يعتمد الصوت البشرى فى اصداره على عدة أجهزة أساسية هى :

١ ــ الجهاز التنفسى .

٢ ــ الجهاز المصوت والحجرات المصوتة .

٣ ــ أعضاء النطق .

وهى أجهزة غاية فى الدقة والرقة والحساسية والمرونة والكمال الذى أبدعه الخالق سبحانه وتعالى ، ويجب علينا ملاحظة وتفهم عظمة وقدرة هذه الأجهزة والتعرف على أهمية وجودها فى حياة الانسان .

اولا ـ الجهاز التنفسى :

يعتمد الصوت البشرى على خروج هواء الزفير ، بمروره خلال ما يسمى خطأ بالأحبال الصوتية (الشفاه الصوتية) التى تهتز ويصدر عنها الصوت (الخام) بمساعدة الأجهزة الأخرى ، وأعضاء الجهاز التنفسى الانسانى تتكون من :

(أ) الأنف : الذى يساعد على اتمام عملية التنفس من بدايتها ، وتكييف وتنقية الهواء الذى يمر الى الرئتين .

(ب) الحنجرة : وهى تقع على القصبة الهوائية وفى نهاية التجويف الفمى من الجزء المتصل بنهاية تجويف الأنف ، وسيتم شرحه بوضوح فى الجهاز الصوتى فيما بعد .

(جـ) القصبة الهوائية والرئتان : وهى عبارة عن حلقات غضروفية طولها حوالى ١٠ سم ، يوجد فى نهايتها الحنجرة ، ثم تتفرع بعد ذلك هبوطا داخل الصدر الى شعبتين هوائيتين ثم الرئتين اللتين تقومان بمهمة خزن الهواء لفترات معينة ، وتحتوى على الحويصلات الهوائية التى تقوم بعملية تبادل الغازات وتنقية دم الانسان .

(د) الحجاب الحاجز : وهو عبارة عن عضلة مرنة (غشاء مرن) يفصل تجويف الصدر عن تجويف البطن ، ومهمته الأساسية تنظيم عملية التنفس بدقة وانتظام شديدين بحركته الدائمة الى أسفل والى أعلى .

ثانيا ـ الجهاز الصوتى :

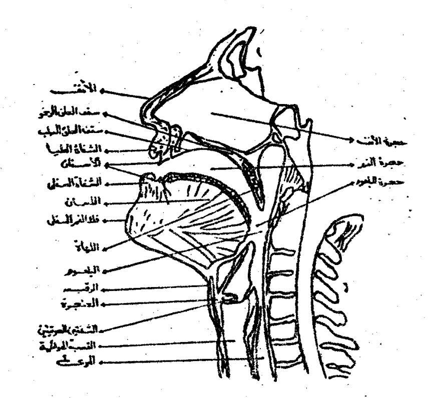
يتكون الجهاز الصوتى من :

(أ) الحنجرة : وهى آلة انتاج الصوت البشرى ، وتبدو

على شكل بروز فى مقدمة العنق ، وهو فى الرجل أكبر قليلا من المرأة، وتسمى (تفاحة آدم) وتوجد بداخلها الشفاه الصوتية (الأحبال الصوتية) وهى عبارة عن شفاه رقيقة حساسة جدا مهمتها اصدار الصوت البدائى (الخام) عن طريق تذبذبها نتيجة لمرور الهواء من خلالها •

(ب) الفم والأسنان واللسان : وتنحصر أهميتهم فى توجيه اخراج الصوت بشكله النهائى ، أما اللسان والأسنان ، فان دورهم ينحصر فى تكوين الحروف وخروج مقاطعها بشكل صحيح لتكوين الكلمات •

(ج) الحجرات الصوتية : وهى الجهاز الخاص بتجسيم وتكبير الصوت الصادر من الحنجرة ، ويتكون من عدة تجاويف هامة



قطاع طولى لرأس الإنسان يبين
الجهاز الصوتى وأعضاء النطق

(شكل ٦)

مثل : تجويف الفم والجيوب الأنفيـة والتجويف الصدغى وجيوب الجبهة ، فبعد صدور الصوت على شكل ذبذبات صوتية هوائية فقط ، يتجه مباشرة الى تجويف الحلق ليصطدم بسقف الحلق الصلب ، فيقوم بدوره بنقل الموجات الصـوتية الى كل التجاويف الموجودة فى رأس الانســان .

ثالثا – اعضـاء النطق :

أما الأعضاء التى تساهم فى عملية النطق بتكوين الحروف وتشكيل درجات وطبقات الأصوات فهى :

(ا) فـكى الفم : العلوى والســفلى ، حيث يتحرك الفـك الأسفل بمرونة ، ويتحكم فى حجم اتساع التجويف الفمى وحـركة الشـفاه .

(ب) الشـفاه : فهى تتحرك كذلك فى عدة اتجاهات مختلفة لتكتسب عدة أوضـاع وأشكال كثيرة تساهم فى تكوين الحـروف والأصـوات .

(جـ) الأسنان واللثة : وهى من العوامل الهامـة التى تؤثر فى تكوين وبناء الحروف اللغوية والصوتية .

(د) سقف الحلق واللهاة : وهما سقف الحلق الصلب الذى يلى الأسنان واللثة مباشرة ، ثم سقف الحلق الرخو وفى الخلف منه يوجد لسان صغير يســمى اللهاة ، وكلها تساهم فى تكوين الحروف اللغوية والصوتية ، الى جانب وظائفها الأصلية فى اتمام عمليات مرور الطعام والشراب وتنظيم التنفس .

(هـ) اللســان : يلعب اللسان دورا رئيسيا فى اتمام عمليـة

بناء وتكوين معظم الحروف الصوتية اللغوية وعملية النطق والكلام ، باستخدامه كل جزء فيه حسب تشكيل الحروف المطلوبة مثل طرف اللسان أو مقدمته أو مؤخرته أو جانبيه •

(و) البلعوم : وهو تجويف على شكل ممر عضلى يقع خلف الأنف والفم وينتهى الى المرىء والحنجرة ، ويعتبر أحد أجزاء الحجرات الصوتية (حجرات الرنين) كما يستخدم فى بناء وتكوين الحروف الصوتية اللغوية البلعومية •

(ز) الشفاه الصوتية : وهى شبكة معقدة من الألياف العضلية شديدة المرونة والمطاطية والحركة (داخل الحنجرة) السريعة التردد جدا ، ومن الممكن أن تتحرك شفاه صوتية بمفردها ، بينما تكون الأخرى ثابتة ، وعند حركتها فانهما يقصران ويزدادان سمكا ، وأحيانا يطولان عن الحالة الطبيعية لهما ، وهو ما يؤثر على درجة الصوت الصادر عنهما •

تطور الاداء الغنائى :

بعد أن عرف الانسان البدائى كيف يستخدم صوته منغما ، فى تركيب صوتى يصوغه بنفسه ، بدأ يتطور فى استخدام خبرته تلك خطوة خطوة بوسائل أمكن لباحثى الدراسات الأثنوميوزيكولوجية تحديدها فى أسلوبين أساسيين هما :

(ا) الأسلوب الأول Logogenic :

كما أشرنا ، كانت البدايات الأولى عبارة عن ترتيل بسيط لمدلولات معينة أو نصوص بسيطة ، لها أهميتها الخاصة فى حياة الانسان البدائى ، وهذا الترتيل هو فى الواقع شكل من أشكال الاداء الغنائى ، القريب من أسلوب الكلام الالقائى العادى ، والمصطلح عليه موسيقيا

بـ. الالقاء المرتل Recitative وهـذا النوع من الاداء الغنـائى مبنى موسيقيا على درجة واحـدة أو درجتين أو ثلاث درجات على الأكثر .

أى أن هـذا النظـام وليد الكلمـة المنطوقـة Logogenic وهو يتشـكل حسب تركيب وترتيب الحروف ، ووضـع الحروف الساكنة والمتحركة (عروضيا) ، فى اللغات التى تعتمد على الأسلوب الكمى ، وهى اللغات التى يقوم فيها التقطيع العروضى (الشعرى) على ابراز العلاقـات بين الطول والقصر فى نطق الحروف المتحـركة والحروف الساكنة ــ مثل اللغة العربية ــ وهـذه العلاقات تحكمها قواعد تفاعيل ومقاطع الشعر لتلك اللغات .

كما يتشـكل هذا النظام الذى يعتمد على الكلمة واللغة ، على نوعية أخرى من اللغات التى تقوم على الأسلوب (الكيفى المقطعى) .

وفى الأسلوب الكيفى المقطعى ، يكون لمكان مواضع الضغوط عند النطق Accent الأهمية الأولى فى تشكيل هذا الأسلوب حيث أن جميع الكلمات تـكون من مقاطع ، كل مقطع فى العادة مركب من حرفين ، (حسب المنطوق اللفظى وليس عدد الحروف المكتوبة) أحدهما ساكن والآخر متحرك ، مهما كان عدد المقاطع فى الكلمـة ، فهناك كلمات من مقطع واحد Mono Syllabic مثل :

Tu — No — Yes — DA — Ma — Su — Le الخ ...

وكلمات من مقطعين مثل : Bonjour ، Paris وتنطق فى الفرنسية (با ــ رى) ؛ وكلمات من ثلاثة مقاطع ، وأربعة ... الخ .

وطبقا لعدد المقاطع والكلمة ومعناها واستخدامها ، يكون مكان الضغط عند النطق ، ففى الكلمات ذات المقطع الواحد يكون الضغط

على أول حرف بالطبع ، أما الكلمات ذات المقطعين ، فقد يكون الضغط على أول المقطع الأول مثل : Car — La ، أو يكون الضغط على المقطع الثانى وليس الأول مثل : PA — Ris •

ولهذه الضغوط أهميتهـا الكبرى التى تأثر ايجابيا فى طريقة النطق ، وكذلك فى معانى الكلمات واستخداماتها ، وفى التعبير المطلوب ابرازه ، وهـذا كله بطبيعة الحال يؤثر فى شكل وتركيب وأسـلوب صياغة الجملة اللحنية للفظ أو الكلمة أو الجملة المغناة ، لأن تلحين النص الغنـائى يعتمد بالدرجـة الأولى على اللغة التى صيغت بهـا الكلمـات •

ولعلنا نلاحظ أن الأغانى العالمية المنتشرة الآن فى أيامنا هـذه ، دائما الغلبة والشهرة فيها للأغنية بشكلها ونصها الأصـلى ، ومهما ترجمت وأعيد توزيعها بلغات أخرى ، فان النص الأصلى الذى قـام المؤلف الموسيقى بتلحينه هو الأهم ، وعلى سبيل المثال كذلك ، فبالرغم من أن اللغة الايطالية هى أجمـل اللغات التى لحنت بهـا الأوبرات العالمية ، ولكن أوبرا (كارمن) لمؤلفها الموسيقى الفرنسى (جورج بيزيه) التى لحنها عن النص الفرنسى الأصلى ، تعد أحلى وأروع بكثير عند سـماعها بالفرنسية عنها بالايطـالية ، والمثال ينطبق كذلك على الأوبرات الألمـانية الأصل ••• وهكذا •

وهذا الأسلوب الكيفى المقطعى شديد الوضوح فى اللغات ذات الأصل اللاتينى ، وبشكل أوضح فى لغات منطقة شرق وجنوب شرق آسيا ، مثل : الصين واليابان وكوريا وفيتنام ، وكلها لغات تقوم على المقاطع الواضحة التجزيىء مثل :

(يى كـ ين ، هيـ رو شيـ ما ، طو كيو ، ماو تسى تونج ، سو زو كى ، كيم ايل سونج ، سا يو نا را ••• الخ) •

وعند محاولة نطق تلك الكلمات وغيرها ، يمكن ملاحظة ضرورة الارتفاع والانخفاض بدرجة الصوت من مقطع لآخر ، وصعوبة نطق تلك الكلمات من درجة واحدة (تون واحد) فقط ، ويمكن التأكد من ذلك عند محاولة الاستماع الى الأحاديث بتلك اللغات ، والصوت فيها دائم الحركة والانتقال بين الدرجات الحادة والغليظة صعودا وهبوطا بشكل مستمر ، ولا يثبت على درجة أو طبقة صوتية واحدة أبدا .

لذلك فالألحان التى تصاغ حسب هذا الأسلوب ، سواء فى اللغات الكمية أو الكيفية ، ترتكز على درجة أو درجتين صوتيتين ، تفصلهما مسافة ضيقة الى حد ما ؛ وفى نفس الوقت قد تختلف تلك المسافة الفاصلة من جنس لآخر ، وربما من قبيلة لأخرى فى اتساعها الذى قد يتراوح بين درجتين أو ثلاث (أى لمسافة ثانية كبيرة ، أو ثالثة كبيرة ، أو صغيرة) .

وعلى أساس هذا النظام ، ومع تطور الانسان خطوة خطوة الى ما هو أبعد من البدائية ، ومع زيادة خبرته الحياتية المكتسبة ، ومنها خبراته فى الممارسة الموسيقية ، ومع زيادة المساحة الصوتية التى اكتسبها مع مر الأيام من جيل الى جيل ، وزيادة الحركة اللحنية ، تسلسلت وتبلورت الأصوات وارتكزت صوتا مع الآخر حول نواة أو وسط ، هو الصوتين الأصليين الأولين .

وقد تم التسلسل فى المراحل الأولى حول بداية الألحان ونهايتها دون تغيير فى اللحن الأصلى ، أو فى العمود الفقرى للحن ، وذلك حتى تثبت الاضافات التى طرأت على اللحن الأصلى هى الأخرى ، فى مرحلة جديدة وتصبح هى الأخرى فى صلب اللحن ، وبعدها تدخل درجات أخرى جديدة وهكذا ، حتى يكتمل بذلك التسلسل السلمى ،

لتصل الى أحد التكوينات التركيبية التي يقوم عليها البناء الموسيقى البسيط ، ثم التركيبات المركبة مثل : (الجنس الرباعى ــ السلم الخماسى ــ المقام أو السلم السباعى) وذلك باختلاف الجماعات عن بعضها واختلاف طابعها ، الذى تمليه الظروف الطبيعية والجغرافية والتاريخية ، ومقدار حظها من السير نحو التحضر والبعد عن البدائية .

وهكذا كانت بداية الخطوات الأولى بالنسبة لما سمى بعد ذلك بـ • (فن الموسيقى والغناء) ، والذى ستظل تهتز به جنبات الأرض ، طالما كان للانسان وجود على ظهرها الى ما شاء الله .
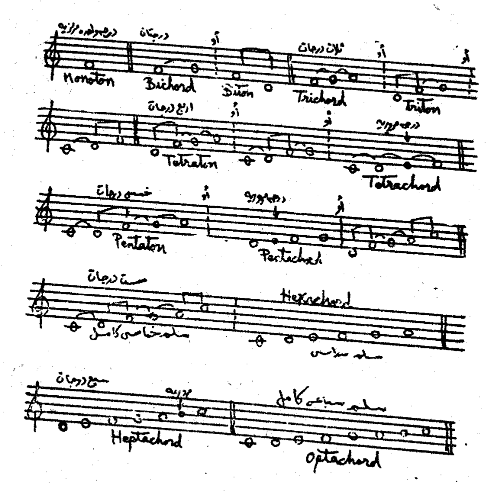
وقد تم هذا التطور التسلسلى درجة بدرجة على النحو التالى :

بداية التركيز على درجة واحدة وسطى أساسية ، يمكن أن تكون بمثابة درجة مركزية يستطيع جميع البشر فى الجماعة آداءها ، وتقع فى مجال وطبقة متوسطة من الأصوات كلها ، رجالا ونساء ، أطفالا وكبارا .

وهذه الدرجة الواحدة Monoton تبنى عليها فى البداية أهازيج وصيحات ايقاعية الطابع ، الأهمية فيها لمضمون النص وطريقة القائه . وتزاد عليها بعد ذلك درجة أخرى أعلاها أو أسفلها ، لتصبح درجتين Biton ، أو ثلاث Triton ، مع ملاحظة أن تلك الزيادة حول المركز ، تتم دائما بتدرج خطوة واحدة أى بمسافة ثانية كبيرة (تون واحد) أو بمسافة ثالثة صغيرة (تون ونصف) أو ثالثة كبيرة (تونان) ، مع مراعاة أن هذا التدرج لا يكون أبدا على مسافة ثانية صغيرة (نصف تون) لأنها تعتبر درجة صعبة الاداء ودقيقة تحتاج الى مقدرة فنية خاصة ، لا تتاح بالطبع بالنسبة للانسان البدائى وخبرته المحدودة (هذه المسافة الصغيرة لا تستخدم فى أغانى

الأطفال العاديين قبل عمر خمس أو ست سنوات ، ولاتزال غير مستخدمة بشكل أساسي فى موسيقى نصف شعوب الأرض حتى اليوم) .

وفى مرحلة لاحقة تزداد مرة أخرى كما ذكرنا درجات أخرى ، لأسفل أو لأعلى حتى يتم استخدام السلم الموسيقى الكامل ، وهو ما يمكن توضيحه موسيقيا فى اللوحة التالية ، علما بأن الدرجات المدونة موسيقيا ، هى درجات تصورية لم تكن بالطبع معروفة ولكنها درجات بشكل تقريبى حول الطبقة الصوتية البشرية المتوسطة ، وفى المساحة الصوتية المعتادة التى تطورت فى خطوات مرحلية تسلسلية من درجة واحدة الى سلم كامل التكوين ، وهى على النحو التالى :



(شكل ٧)

على أنه يجب أن تلفت النظر الى أن المسافات التى تزيد على تون واحد (أى تون ونصف ، تونان) والموجودة فى التركيبات البسيطة حتى الخماسية (أى درجة ودرجتان وثلاث وأربع درجات) ، والسلم الخماسى ، والتى تقع عادة بين الدرجات (رى ــ فـا) ، (لا ــ دو)، والتى تسـاوى قفزة بمسافة (تون ونصف) ، نجـد أنهـا تخطت فيما بينها درجـة (مى) بين (رى ــ فـا) ثم درجة (سى) بين (لا ــ دو) .

ولكن بعض البيئات التى ساعدتها ظروفها على التطور السريع وأخذت مأخذا بعد بها عن البدائية ، وكونت لها منهجا حضـاريا ، استطاعت أن تتخطى تلك العقبـة ، ليكون المرور بتلك الدرجـات أو المسافة الصعبة (النصف تون) مرورا عابرا فى البداية لا يلبث بعد فترة كافية أن تثبت تلك الخطوة بدورها هى الأخرى ، ليصبح التسلسل السلمى كاملا متدرجا خطوة بخطوة بلا قفزات (اى يتشكل التدرج السلمى الموسيقى على النحو الذى تم ايضاحه فى اللوحة السابقة) .

والدرجات المرورية الوسيطة السابق بيانها (مى ، سى) قد يحدث أن تدخل مروريا فى مكانها الأصلى ، اما بوضعها وشـكلها الأصلى الأساسى (الدياتونى) كما فى السلالم الطبيعية (الحسابية) وقـد تكون مخففضة أو مرفوعة (ملونة بالرفع ♯ ، وبالخفض b) ، وأيضـا قد تكون مرفوعة أو مخفضـة جزئيا (نصف دييز ± أو نصف بيمول b̶) ، وهذه الاحتمالات المختلفة تؤدى الى اثراء هائل فى شكل وطابع البناء الفنى الموسيقى ، حين تثبت وتصبح درجات أصلية أساسية فى الاستخدام بدلا من الدرجات الطبيعية ، أو مختلطة معها ، وبذلك يمكن للانسان أن يحصـل على نوعيات متعددة من لتركيبات السلمية والمقامية المختلفة ، التى تشكل التنوع الكبير فى لتراكيب اللحنية والأساليب الموسيقية التى تتباين فى العالم بألوان

وطوابع موسيقية مختلفة تماما من مكان لآخر ، حيث أخذت كل جماعة انسانية ما يناسبها وما يتفق مع ظروفها من السلالم بمختلف نوعياتها والمقامات والراجات والتراكيب السلمية الكاملة أو الخماسية والسداسية ، والأجناس الرباعية ... الخ .

وما زال الكثير من تلك التراكيب القديمة ما هو مستخدما حتى اليوم فى أماكن مختلفة من العالم ، ومنها ما اختفى ولم يعد يستخدم لقصوره عن الحاجة ، أو ظل وجوده فى الموسيقى الشعبية وفى الفلكلور خصوصا عند الشعوب المتخلفة والنامية ، مثل التراكيب الرباعية والأجناس والمقامات الاغريقية القديمة والمقامات الكنيسية ، وهذا ما يفسر وجود ألوان مختلفة من الموسيقى المتباينة بين شعوب الكرة الأرضية الآن ، مثل الموسيقى المتميزة للشعوب الزنجية الافريقية والأوروبية والآسيوية والهندية والأسبانية والعربية الشرقية والصينية واليابانية والأرمنية ... الخ .

(ب) الأسلوب الثانى Pathogenic :

وهذا الأسلوب لا يهتم بالكلمة أو بكيفية نطقها أو معناها ومدلولها ، بقدر الاهتمام بالحالة النفسية للمؤدى ، التى حتمتها ظروفه البيئية والاجتماعية ، وهو ما يطلق عليه علميا Pathogenic .

وفيها يكون لهذا الأسلوب أهميته فى طبيعة المؤدى وشكل الاداء ، وهو ما يشكل كذلك الدور الأساسى فى تكوين وتركيب الجمل اللحنية مهما كانت بساطتها .

والاداء فى هذه الحالة يكون عبارة عن انطلاقات عنيفة انفعالية ، تتفاوت حدتها وتباعد حدى تلك الانطلاقات الصوتية (أى الصرخات) تبعا للحالة ، وفيها يقفز الصوت لأعلى أو لأسفل فى صيحات

وهياجات وصرخات ، بدأت تتضح معالمها بين الجماعة الواحدة أثناء التنظيم المستمر ، لتثبت كل حالة على شكل معين من الآداء الصوتى ليعرفه الجميع كمدلول ومصطلح صــوتى معين . هذه الصرخة للتنبيه أو لاعلان الحرب ، وتلك لنداء معين أو لطقوس محددة .. الخ .

وبذلك بدأت تتضح المعالم الصوتية لكل اداء ، ليثبت على شكل محدد فى الاداء ، ودرجات محددة موسيقيا على أبعاد بقفزات تتراوح بين الأوكتاف والخامسة والرابعة : أو الثالثة أحيانا ، كمسافات لها أبعاد واضحة ترتكز حولها ، نيحفظها الجميــع ويعرفونها بشــكلها الثابت ، وهذا الأسلوب بطبيعة الحــال وكما أشرنا ، قد يختلف من بيئة لأخرى ومن جنس لآخر ، وأيضا من قبيلة لأخرى ومن جماعة لأخرى ، ولكنها لا تخرج عن الأساسيات المشار اليها .

على أنه من الملاحظ أن القبائل التى ترقص فى خطوات وقفزات سريعة وعنيفة ، تغنى أيضا فى مسافات واسعة ، وألحانها أيضا مبنية على قفزات صوتية واسعة ، ومن النادر ان تستعمل الخطوات المتدرجة والمسافات الضيقة الا بشــكل مرورى ، وليست كدرجــة أصلية فى اللحن ، وليست كدرجة ارتكاز أساســية على النبر الثقيل فى ايقاع الحركة اللحنية . وبملاحظــة موسيقى القبائل الافريقية والأمريكية الجنوبية والآسيوية البربرية ، يمكن التحقق من ذلك بوضوح .

ومن الجدير بالملاحظة كذلك : أن المرأة فى تلك القبائل نفسها ، تغنى ألحانها الخاصة بها فى مساحات وقفزات لحنية أضيق من الرجال، فى نفس الوقت الذى تقصر فيه خطواتها وقفزاتها وسرعتها عن الرجال فى الرقص أيضا .

والألحان من هذه النوعية (ان جاز أن نسميها كذلك ألحانا)

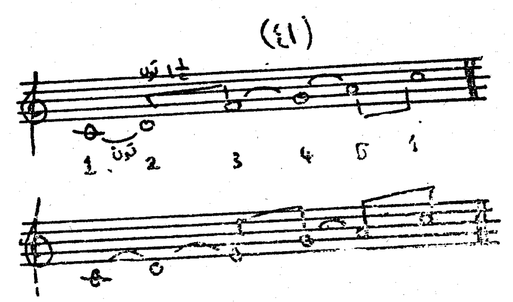
تبنى بطبيعة الحال على حركة لحنية هى فى الأصـل علاقات بين تلك القفزات والمسافات ، أى أنها علاقات تداخلية بين مسافات الرابعات والخامسات والثالثات والأوكتاف •

وهذا الأسلوب كان الممهد لوجود النظام قبل الخماسى المصطلح عليـه Prepentatonic System وهو النظـام الذى تسـير فيه الألحان مستخدمة درجة واحدة أو اثنتين أو ثلاث درجات أو أربع فقط بشرط ألا تكون درجات متدرجـة متجاورة (كما نلاحظ فى الأسلوب السابق) •

وقد أدى النظام قبل الخماسى ، الى النظام الخماسى وهو خالى من أنصاف الدرجات والمصطلح عليه بـ Unhemitonic ، والذى يعتبر من أهم التراكيب السلمية قاطبـة وأكثرها انتشـارا وذيوعا واستخداما فى العالم كله (حسب تعداد السكان للبلاد التى تستعمله) حيث يتغنى به أكثر من ثلثى شـعوب الكرة الأرضية ، ويعتبر همزة الوصـل الى جميع التراكيب السلمية والمقاميـة الأخرى ، والتى تم التوصل اليها تدريجيا من هذا الأسلوب ، وبالشكل الذى شرحنا ، فى الأسلوب السابق (الأول) •

وهذه النوعية من السلم الخماسى (الذى يحتوى الأوكتاف فيه أى الديوان الكامل ، على خمس درجـات موسيقية) ، ويعتمد فى تركيبه على مسافتى (تون واحد ، واحد ونصف تون) أى التدرج بمسـافات ثانيـة كبيرة وثالثـة صغيرة فقط ، كالنموذج التـالى (ص — ٤٤) •

ويقول (بوتيـوس Boethius) الفيلسوف والعالم الرومانى القديم (٤٨٠ — ٥٢٤ م) ، أن أقدم ليرة Lire (وهى آلة وترية يونانية ورومانية قديمة بسيطة التركيب وتشبه السمسمية والطمبورة



المصرية والنوبية الى حد كبير) كان يستخدمها رجال القبائل الرحل المتجولة الاغريقية والرومانية ، كانت تسوى (تضبط) أوتارها على أساس تداخل مسافات الرابعة والخامسة كما يلى :
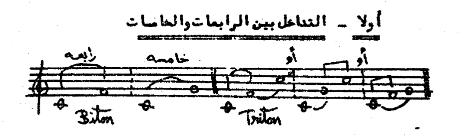


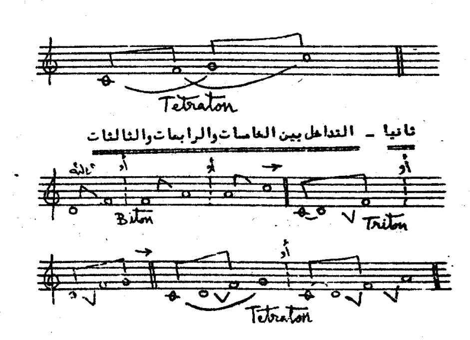
حيث يعزفون ألحانهم البسيطة التى لا تدور الا على أوتارها الأربعة المطلقة المفتوحة (دون عفق على الأوتار) ، ومن تحليل المدونات البسيطة القديمة التى عثر عليها مثل نشيد الشمس ، وجد أن الحركة اللحنية تدور على الدرجات السابق توضيحها قفزا بين الدرجات تلك ، وليس انتقالا تدريجيا بين الأوتار ، وحيث يوجد بين الوتر الأول والوتر الثانى ، ثم بين الوترين الثالث والرابع قفزات على مسافة رابعة تامة مرة واحدة .

وبنفس تلك التسوية كان (أورفيو) صاحب الأسطورة اليونانى القديم وأشهر مغنى قديم فى التاريخ ، كان يضبط أوتار - ليرته .

وهذا الأسلوب فى البناء والتركيب اللحنى يقوم على التداخل بين المسافات والقفزات الصوتية ، لتعطى امكانات استخدام ألحان

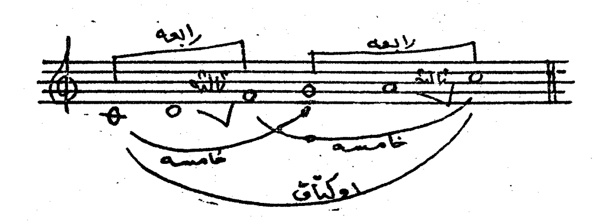
من درجتين الى سبع درجات حسب الامكانية الصــوتية للمؤدى ، أو حسب عدد أوتار الآلة الموسيقية ، وذلك كما يأتى :





ثالثا – وبتداخل التراكيب السابقة مجتمعــة ، والمكونة من درجتين أو ثلاث أو أربع أو خمس ؛ بينها كلهـا مسافات وقفزات ، وتبعا لمنطقية وحتمية التطور الطبيعى لخبرة الانسان الموسيقية والتطور التسلسلى والطبيعى للبناء اللحنى وزيادة المساحة الصــوتية المستخدمة

للانسان ، كان التوصل الى أول نظام متكامل فى الصياغة الموسيقية ، وهو السلم الخماسى ، وهو نفسه النظام الذى تم التوصل اليه تدريجيا بالأسلوب الأول السابق ذكره ، ولكن بتحليل آخر ، مبني على تداخل المسافات ، وليس توالى الدرجات الموسيقية تسلسلا ، وذلك على النحو التالي :



***

بعد ما عرف الانسان كيف يستخدم صـوته فى ترتيب وتنظيم عبارات أو جمل موسيقية ولو بأبسط صورة يمكن تخليها ، أى عرف كيف (يغنى) مترنما ومدندنا ، فى صياغة موسيقية لمقاطع لفظية بحروف كون منها عبارات وكلمـات ، كافيـة لاحتياجاته الحياتية والمعيشية بمختلف أغراضها ووظائفها • كان من الضرورى بعد ذلك ، البحث عن وسائل وأدوات أخرى مصوتة كذلك ، يمكن أن تصبح مساعدة للاداء الغنائى حين يعجز الصوت البشرى عن تحقيق الكفاية والكفاءة التى يرجوها ، وتساهم فى تضخيم الصوت لكى يملأ الفراغات والمساحات المتسعة التى تتم فيها تلك الممارسة الانسانية ، ولكى يستطيع بها أن ينقل أحاسيسه اذا عجزت الكلمة عن ذلك ، أو عجز هو عن التعبير بها عن ما يحس به

أولا — آلات الطـرق

من المنطقى أن تكون آلات الطرق (الدق) البسيطة مثل الأنواع المتعددة من المقارع والمصفقات التى صنعت من الحجـارة والأشجار وبعض النباتات الجافة ، أو أية اداة من أية مادة متاحة للانسان البدائى فى المكان الذى يستوطنه •

والايقاع له أهمية كبيرة فى حياة ووجود الانسان ذاته ، فلولا الايقاع والسرعة المنتظمة للتنفس وضربات القلب المتوازنة المنتظمـة

ما كانت الحياة ، وايقاع تلاحق الليل والنهار والفصول الأربعة بانتظام دقيق منذ أن خلق الله الحياة على الأرض ، وايقاع السير والجرى ، الذى لابد أن يكون منتظما ، وهـذا ايقاع العمل الجماعى ، الذى لابد كذلك من وجود منظم يساعد على تحقيق سرعة وانضباط وانجاز العمل لكى يتم انجازه على الوجه الأكمل وبالشكل المرضى •

لقد لفتت كل تلك الأمور نظر الانسان البدائى وشدته ونبهته الى ما يدق فى داخله وما يدور من حوله ، وأصبح الاداء الايقـاعى يمثل مرحلة أكثر أهميـة فى تاريخ تطور خبرة الانسـان الموسيقية ، كما أصبح الايقاع الذى استطاع أن يشكل منه تكوينات وتركيبات منظومه محددة ، دورا ايجابيا فى حياته الاجتماعية ، ودورا أساسـيا فى الطقوس التى ترتبط بها •

ولعل ذلك الارتباط بين الانسان والآلة الايقاعية التى يوجد منها مئات النماذج البسيطة والبدائية ، مازال راسخا فى نفوس البشر حتى المتحضرين فى القرن العشرين ، وهـذه موسيقى الجـاز والموسيقى الصاخبة أصدق برهان على ذلك ، ولو أن الايقاع أصبح الآن يتشكل على أساس تركيبات وتكوينات أصبحت فى حد ذاتها بمثابة (ألحان) ، كما قد تشترك الآلات الأخرى غير الايقاعية وآلات النقر فى آدائها ، مثل الآلات الوترية وآلات النفخ •

أما الانسـان فى الشـعوب والأماكن التى ما زالت دون مرتبـة التحضر والتى تقترب أو تبتعد قليلا أو كثيرا عن البدائية ، فمازالت الآلة الايقاعية بنوعياتهـا هى الأهم والغالبة ، ويندر وجـود آلات النفخ ، كما قد ينعدم وجود الآلات الوترية تماما •

والآلة الايقاعية لا تحتاج الى مجهود فكرى وعقلى كبير ، والى خبرة بعيدة لمحاولة ابتكارها وتصنيعها ، فالانسان مهما كان مستواه

العقلى والذكائى (حتى المتخلفين عقليا) يستطيع أن ينتج آداة للايقاع من أى شىء حوله ، ومن أية مادة متاحة ، وان لم يجد ، فهو يستخدم يديه للتصفيق أو للدق على جسمه وعلى فخذيه ، أو يدق الأرض بقدميه .

ولعل الطفل الرضيع فى أيامنا هذه ، خير مثال يدلنا على ذلك ، فأول هدية يتلقاها الطفل هى — الشخشيخة الشهيرة — وكل شىء تصل اليه يد الطفل ، اما أن يضعه فى فمه ، أو يحوله الى أداة للدق بها على أى شىء يدركه ؛ ويطرب لصوتها الدقاق الرنان ، وتعتبر بالنسبة اليه شيئا مثيرا يشد سمعه وانتباهه .

وتكبر معه تلك الهواية ، وما أن يبلغ عامه الأول حتى يحول المنزل الى (ورشة) فهو دائم الدق والطرق على أى شىء وبأى شىء تصل اليه يداه . وفى عامه الثانى يستطيع وبسهولة شديدة أن يبتكر آلة ايقاعية حقيقية من صندوق فارغ ، أو من دق الملاعق والأطباق الى جانب نوعيات متعددة من الشخاليل ... الخ .

وآلات الطرق الايقاعية تنقسم الى نوعيتان أساسيتان بالنسبة للانسان البدائى والبسيط .

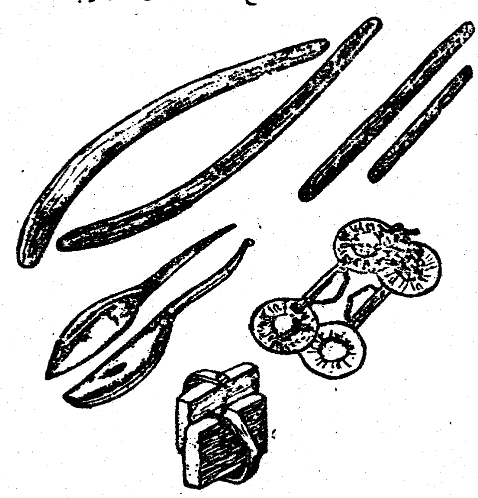
١ — الآلات ذاتية التصويت — الأيديوفونية Idiophone

وهذه النوعية من الآلات الايقاعية ليس لها صندوق مصوت حقيقى ، ولكن جسم الآلة هو الذى يصدر منه الصوت ، وتهتز الآلة وتتذبذب كلها ، وعادة ما تصنع من مادة واحدة ، أو من قطعة واحدة غالبا ، كما أنه من الممكن رجها أو هزها أو طرقها بجزء منها ، ونذكر هنا من تلك النوعية أبسطها وأيسرها ، والتى استعملها الانسان البدائى مثل :

المصفقـات :

استخدم الانسان البدائى جميع المواد الطبيعية التى أتاحتها له البيئة التى استوطنها مثل الأخشاب ، الحجـارة ، العظام السيقان الجافة ، ليجعل منها مصفقات يطرقها ببعضها لتصــدر ألوانا صوتية متباينة ، حسب المـادة والحجم .

وقد صنع الانسان البدائى المصفقات من ألوان ونوعيات ومواد متباينة ، اما من مادة واحدة (قطعتان من الخشب أو الأعواد الجافة ــ ساقان من العظام ــ حجران) وقد تكون من مادتين مختلفتين (قطعة من الخشب وحجر ــ خشب وعظام ــ عظام وأحجار) وكلها بتباينها هذا تعطى له امكانية واسعة لتنويع ألوان الصوت ودرجاته .



(شكل ٨)
مصفقات افريقية وآسيوية

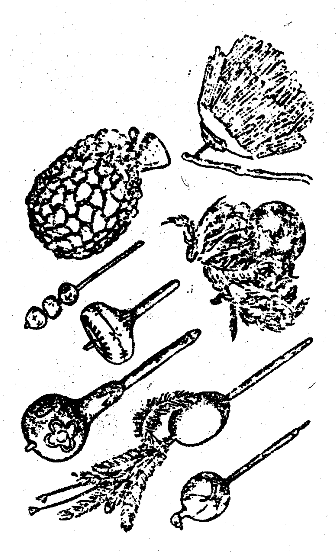
وفى مرحلة تقدم فيها الانسان واتسعت دائرة خبراته المكتسبة ، تعلم أن يصنع منها وينحت بنفسه الأحجام التى يريدها وبالصورة التى تروق له ليجملها وينقشها ويلونها ، ويجعل منها أشكالا متباينة تعطيه الدرجات الصوتية التى يحتاجها •

وفى مرحلة أكثر تقدما ، تمكن من أن يجمع عدة قطع من الخشب أو مجموعة من العظام ، أو من الحجارة ، ليرتبها بنظام معين ، اما وهى مرصوصة على الأرض ، أو يربطها لتكون معلقة فى غصن شجرة منخفض أو فى جدار كهف ، ليصنع بذلك أول آلة موسيقية حقيقية يصنعها وينظمها بشكل مبدع بدلا من العشوائية البدائية ، ومازالت تلك الآلات موجودة بشكلها البسيط حتى اليوم فى أواسط افريقيا وحوض الأمازون بأمريكا اللاتينية وجنوب شرق آسيا ، تحت أسماء وأشكال متباينة وان كانت تتفق جميعها فى الفكرة الأساسية ، وهذه الآلات هى التى تطورت بعد ذلك الى الآلات الأكثر تقدما وتطورا والتى عرفتها بعض الحضارات القديمة مثل : الكنج الصينى (King) والتى تطورت بعد ذلك أيضا الى الآلات المتقدمة المعروفة الآن فى الموسيقى الحديثة مثل : الأكسليفون والميتالوفون والشيليستا والماريبا المكسيكية الأصل والتى تشبه الأكسليفون المعلق فى الرقبة داخل صندوق صغير من الخشب ذو حافة منخفضة نسبيا •

الشخاليل :

ربما تكون الصدفة قد لعبت دورا أساسيا فى توصل الانسان الأول الى استخدام ثمار النباتات الجافة بما فيها من بذور أصبحت تدور فى الفراغ المغلق المحيط بها لتحدث عند رجها ـ شخللة ـ واضحة رنانة بشكل استهوى الانسان ، لما له من صوت متميز يتوقف لونه على مدى جفاف الثمرة وحجمها ، حتى بدأ يستخدم أكثر

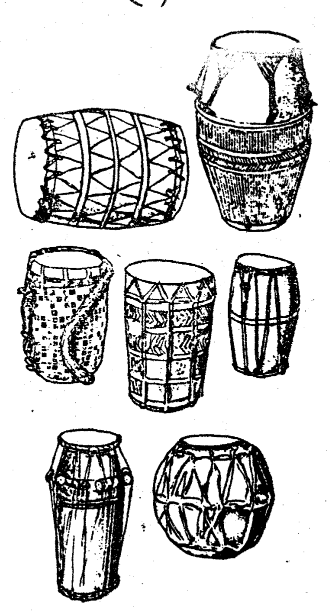
من آلة واحدة من تلك النوعية ، ليشكل منها مجتمعة تركيبا ايقاعيا على النحو الذى يريده •



(شـكل ٩)
شخاليل مختلفة افريقية وآسيوية

٢ ـ الطبـــول :

كان توصـــل الانسان الى صنع الطبول ، فى مرحـلة لاحقة بعد اكتشافه للمصفقات والشخاليل بأنواعها ، وربما كانت للصدفة البحتة أيضا الدور الكبير فيها ، فلربما كان قد ألقى بحجر على جثة لحيوان متنفخ من فعل حرارة الجو ، أو دق عليها بيديه ولو دون قصد محدد منه ، لتصـــدر صوتا له رنين واهتزاز أثار انتباهه ، ومنها اكتشف



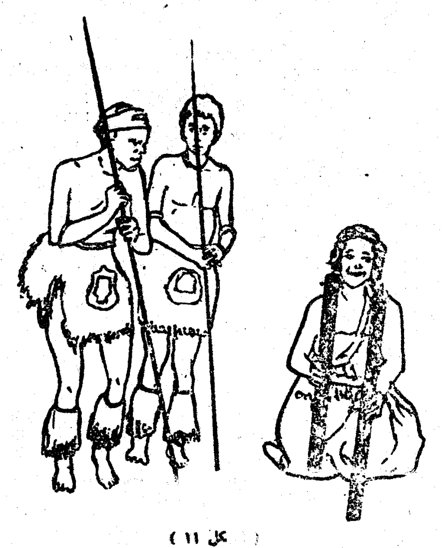
(شكل ١٠)

طبول مختلفة افريقية وآسيوية من الفخار او جذوع الاشجار
او النباتات الجافة

خاصية تذبذب الجلود المشدودة عند الطرق عليها ، ومرت به فترة طويلة من التجارب الفاشلة حتى استطاع أن يثبت الرق الجلدى على اطار ما أو أنبوب أو جذع شجرة أجوف جاف ، أو الى عنق أحد ثمار القرع الجاف بعد احداث فتحة كبيرة فيها ... الخ .

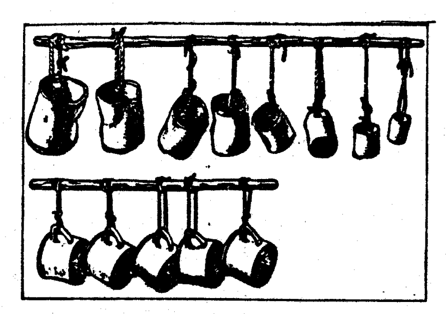
وهذا كله بالطبع يتطلب توصلة الى الحد الذى يستطيع أن يعمل فكره وعقله ، بعد أن وصل الى مرتبة متقدمة نوعا من التطور

الحضارى ، ساعدته على النجاح فى تثبيت الرق الجلدى بشكل متين الى الاطار الذى صنعه بمقاييس مختلفة وأحجام متنوعة ومن مواد متباينة ، لكى يحصل منها على ألوان ودرجات صوتية متباينة ، يستغلها فى تشكيل تكوينات ايقاعية على النحو الذى يرضيه ، لتصبح الطبول بعد ذلك من أهم آلات الطرق التى عرفتها البشرية عامة ومن أهم الآلات الموسيقية كلها ، ليستغلها بعد ذلك فى أغراض كثيرة ، طقوسية وندائية واجتماعية وحربية ... بعد أن صمم منها عشرات الأشكال ، ذات الرق الواحد أو الرقين (طرف واحد أو طرفين) صغيرة ومتوسطة وكبيرة ، كما صنع منها وعلى نفس المنوال نوعية أخرى أكثر تطورا وتقدما ، وهى الدفوف بأشكالها وأحجامها المختلفة

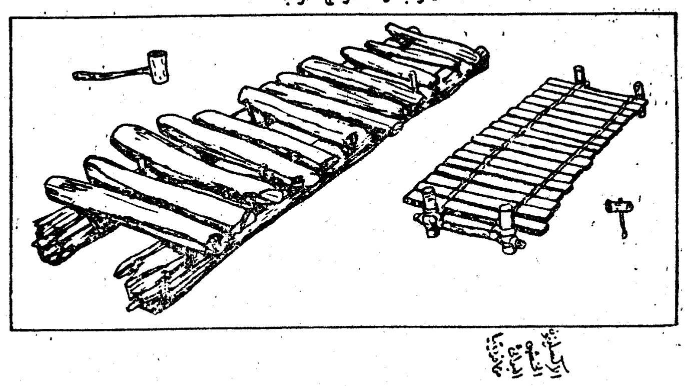


([illegible]كل ١١)

[illegible] ابيب الدقاقة



(شـكل ١٢)
الاكواب والصـوانى المركبة



(شـكل ١٢)
الاكسليفون الخشبى البدائى
من افريقيا

المستديرة والمربعة ، أو بأى شكل أتاحته له الطبيعة وحظه من الرقى الفكرى والخبرات المكتسبة •

ثانيا ـ آلات النفخ :

وربما كان توصل الانسان منذ عشرات أو مئات الآلاف من السنين ، الى استغلال فكرة النفخ فى أى عمود هوائى لاحداث أصوات ، واكتشافه لتلك الخاصية مجرد صدفة سنحت له ، وعلى أى صورة من الصور التى يمكن تخيلها ، مثل النفخ فى قرون الحيوانات النافقة لازالة ما علق بها من أتربة ، أو ليطرد منها أحد الحيوانات الصغيرة ، أو النفخ فى أحد عظام السيقان لحيوان أو انسان ميت ، أو فى أحد أعواد الغاب أو سيقان النباتات المفرغة ، وذلك من خلال أحد الأطراف المفتوحة أو من خلال ثقب بها ، فكان أن صدر منها صوت أثار دهشته ، أو ربما فزعه منها لفترة حتى حاول معها مجترءا مرة أخرى ، ولكن وعلى أى حال من الأحوال لفتت نظره الى امكانية وسهولة استغلال تلك الخاصية بعد التحقق من نجاحه فى تكرارها ، وفى محاولة اعادة اصدار الصوت منها بشكل متعمد وفى الوقت الذى يريده •

وربما تكون قد أضنته التجربة والمحاولة والخطأ ، حتى أدرك وتعلم بالتحديد الطريقة المثلى التى تمكنه من دفع الهواء بشدة ما ، الى ذلك العمود الهوائى لكى يتذبذب ويصدر الصوت من القرون والأعواد والسيقان الجافة والعظام ••• الخ •

كما اكتشف بعد ذلك (ولو بالصدفة أيضا) أن هناك اختلاف فى طبيعة ودرجة الصوت الصادر من النوعية الواحدة من مصادر الأصوات ، فهناك اختلاف واضح بين صوت هذا القرن وذاك ، واختلاف بين صوت تلك الساق والساق الأخرى التى أحدث فيها هو وبنفسه (متعمدا هذه المرة) ثقبا للنفخ من خلاله ، حتى أمكنه التحقق

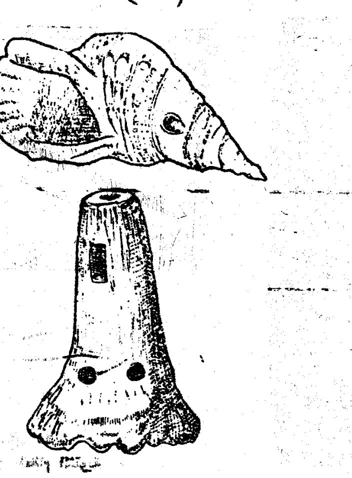
ولو بعد حين من أن حجم وسمك وطول القرن أو الساق ، هو المعول الأول فى هذا الاختلاف والتباين ، وأن فى امكانه هــذه المرة تجهيز عدد من تلك الآلات البسيطة لكى يستطيع أن يتعامل مع عدة درجات صوتية ، حيث أن كل آلة لا يمكنها اصــدار سوى درجــة صوتية واحدة فقط •

وبالطبع فان الألحان التى كان يؤديها فى تلك الحالة (ان جاز لنا أن نعتبرها ألحانا) على تلك الآلات ، كانت تبنى على تلك الدرجــة الصــوتية الواحــدة ، أى أنها كانت مجرد تكوينات ايقاعيــة على درجة واحدة •

وقد ظلت الممارسة الموسيقية بآلات النفخ البدائية تلك ، فترة طويلة جدا فى التاريخ الموسيقى والانسانى ، الى ان أمكن استخدام عدة آلات منها مجتمعة بعدد من البشر ، ينفخون معا بتلك الأنابيب أو القرون التى أصبحت مصنعة بشكل أكثر تطورا (نسبيا) وكل واحد منهم يختص بدرجة واحدة ، الى أن تعلموا بالمحاولة والخطأ أن يشكلوا معا وبالنفخ على التوالى فيما بينهم حســب ترتيب معين ، تركيبا لحنيا من درجتين أو ثلاث أو أكثر حسب مقدار خبرتهم التى وصلوا اليها •

أما أهم تطور فى حقــل آلات النفخ ، فكان اكتشاف أهميــة الثقوب فى جدار العمود الهوائى (وبالصدفة كذلك) والتى تحدث من الناحية العلمية تغيرا فى طول العمود المستخدم ، وذلك باغلاق تلك الثقوب أو فتحها حسب الطلب ، لتعطى درجات صوتية أخرى من نفس الآلة الواحدة ، التى تطورت فى تشكيلها من تلك المواد الأولية المتاحة فى البيئة التى يستوطنها البشر •

وكان ذلك فاتحة عهد جديد من الثراء اللحنى ، وبداية اتـــاج



(شكل ١٤)
صفارات من القواقع المثقوبة البدائية

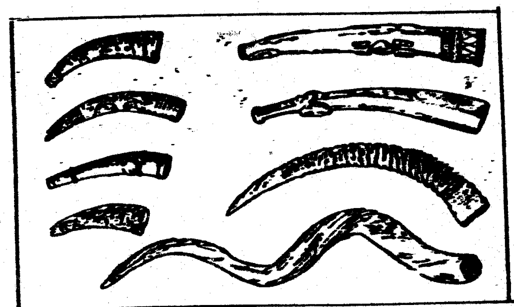
ألحان (ميلوديات) حقيقية ، استطاع الانسان أن يؤديها على آداة أخرى مساعدة مع صوته وحنجرته التى أصبحت لها القدرة والكفاءة الأعظم على الغناء وبدأت تظهر آلات نفخ متعددة الأشكال والأحجام والأطوال من مواد مختلفة مثل : (الصفارات ــ القرون ــ الأبواق ــ النايات) بعضها يعطى درجة صوتية واحدة ، والأخريات أكثر من درجة صوتية بواسطة استخدام الثقوب .

وفى مرحلة أكثر تقدما ، اكتشف الانسان أنه من الممكن الحصول على درجات صوتية متباينة من الآلة الواحدة بمجرد تغيير قوة النفخ فى العمود الهوائى ، وهذا ما ساعده على اعطـاء المزيد من الحيوية والثراء اللحنى والصوتى للآلات النفخ المختلفة بنوعيات أصـواتها ودرجاتها المتباينة .



(شكل ١٥)
صفارتان من العظام المثقوبة

(شكل ١٦)
صفارتان من العظام المزخرفة



(شكل ١٧)

صفارات وأبواق من القرون

ثالثا ـ الآلات الوترية :

كانت الآلات الوترية هي دائما نهاية المطاف في حقل ابتكار وصنع الانسان للآلات الموسيقية ، في مختلف الحضارات البشرية على وجه الأرض ، وذلك حين ابتعد كثيرا جدا عن البداوة واقترب أكثر من أول خطوات التحضر .

وكانت أول الآلات الوترية الكاملة الصناعة والتركيب معروفة بالتحديد منذ حوالي أربعة آلاف عـام مضت من أيامنا هذه ، حيث أنه من الثابت تاريخيا ، أن أول آلات وترية حقيقية بالمعنى المفهوم عرفتها البشرية ظهرت في مصر القديمة وبالتحديد في الأسرة الثانيـة عشرة (١٢) ، أي حوالي عام ٢٠٠٠ قبل الميلاد .

ولـما كانت الآلة الوترية تحتاج بديهيا الى عقل أكثر خبرة ودراية من الآلة الايقاعية أو آلة النفخ ، ذلك لأن الآلة الايقاعية تحتاج فقط الى وسيلة واحدة ، هي الطرق المباشر على أية اداة ليصـدر منهـا الصوت ، أما آلة النفخ فلابد من استخدام عدة وسـائل تتمثـل في اختيار مادة الآلة وطول وحجم وسمـك العمود الهوائي ، الى جانب استخدام النفخ من مكان محدد وبطريقة معينة وبقوة مناسبة ، حتى يمكن الحصول على الصوت وفي الطبقة الصوتية المطلوبة .

أما الآلة الوترية ، فلابد لها من عدة عناصر متكاملة يجب توافرها تحت شروط ومواصفات معينة ، كي يتم اصـدار الصوت بصـورة مرضية هي :

١ ـ الأوتـار :

لابد من توافر المـادة الخام المناسبة لكي تصلح أن تكون وترا مرنا متينا يتحمل قوة الشد مع النبر أو الطرق عليه ، كما لابد أن يكون

بالسمك المناسب لذلك وبالطول المطلوب ، حتى يمكنه اعطاء الدرجة الصوتية المطلوبة ، وكل ذلك بالطبع يتطلب التفكير والتجربة ومقدار كبير من الذكاء الانسانى حتى يمكنه أن ينتقى من بين المواد المتاحة فى الطبيعة ما يناسبه أو يحاول تصنيعها منها ، باتخاذ بعض التعديلات أو التجهيزات على تلك المادة الخام . وهذا يتطلب درجة عالية من التقدم والتحضر الانسانى .

ولكن المشكلة لا تقف عند هذا الحد بل تتعداه الى التفكير بجد فى كيفية احكام ربط وتثبيت تلك الأوتار فى الصندوق المصوت ، بحيث يمكنها التذبذب بحرية كاملة ، أما المشكلة الأعقد فكانت فى كيفية ربط الطرف الآخر من الأوتار ، بحيث يمكن التحكم فى قوة الشد حسب الطلب ، الى جانب التفكير فى الوسيلة التى يمكن بها ذبذبة الوتر وتردده ليصدر الصوت ، سواء كان ذلك باستخدام الطرق على الوتر أو نبرة أو حكة ، والتفكير فى الوسيلة وفى الأداء المناسبة لذلك ، والتى لا تتسبب فى اتلاف الوتر .

٢ - الصندوق المصوت :

بعد أن اكتشف الانسان أهمية الصندوق المصوت كمكبر ومقوى للصوت الصادر من تذبذب الأوتار ، وأن الصندوق هذا لابد له من مواصفات خاصة من حيث المادة المصنع منها ، سواء كانت مادة متوفرة طبيعيا فى البيئة المحيطة (قرعة جافة أو ثمرة جوز الهند) أو يصنعها بنفسه ويشكلها على أى صورة من الصور ، مستديرا مربعا أو بيضاويا ، ولكن المهم هو أن يكون له الرنين الكافى الذى يرضيه ، وبالطبع فلابد أن يصل بتجاربه الى معرفة المساحات التى يمكن لصوت ذبذبات الأوتار أن يتردد فيها ، والا ما كان

للصندوق المصوت أية أهمية ، أى أنه لابد من توافر مواصفات معينة للصندوق من حيث المساحة والسعة والشكل والمادة المصنع منها ودرجة جفاف كافية للحصول على الرنين والوضوح الكافى للصوت •

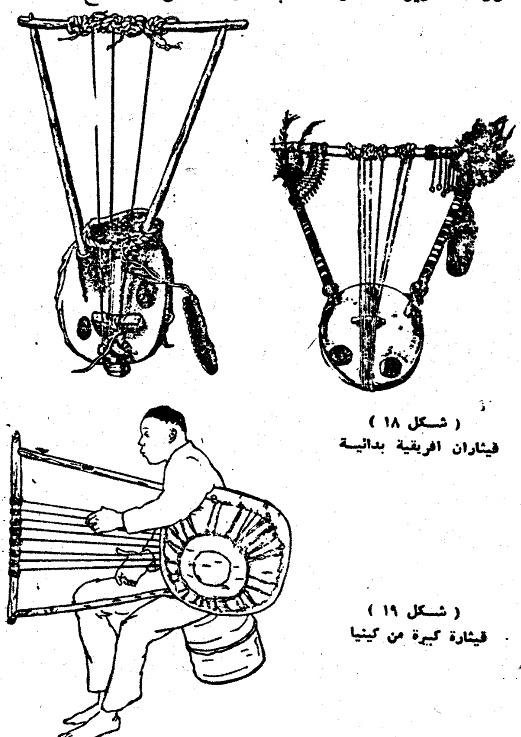
كما كان من الضرورى أن يتوصل الانسان البسيط الى معرفة كيفية تثبيت الأوتار على الصندوق المصوت بشكل متين دون اتلافه ، والى معرفة كيفية احداث ثقوب فى وجه الصندوق المصوت وتحت أوتار الآلة وفى أماكن محددة ، لكى تنفذ منها ذبذبات الأوتار الى داخل الصندوق •

وكان أكثر العوامل صعوبة ، هو الاهتداء الى كيفية تثبيت الطرف الآخر للوتر ، وعلى بعد محدد من الصندوق ، من خلال رقبة تمتد عليها الأوتار أو عمود أو أكثر يثبتان بشكل ما على جانبى الصندوق وباحكام تام بحيث يكونا معا جسم الآلة بشكل متماسك يتحمل قوة شد الأوتار على أطراف الآلة •

وكل تلك العوامل التى أوضحناها تحتاج الى عقلية مفكرة مجربة ذات خبرة وكفاءة واسعة ، خاصة بين أفراد المجتمع الانسانى البسيط ، ولا تتوفر تلك المواصفات بين البشر الا فى شخصيات غير عادية من أفراد المجتمع خصوصا البدائى ، وهذا لا يتيسر بالطبع الا فى الفترات التى وصل الانسان فيها الى مرتبة عالية نوعا من التطور الحضارى ، لذلك من الملاحظ أن الآلات الوترية بشكل عام لم تظهر الا فى الحضارات القديمة التى اكتمل نموها ، وكان لها منهجها وأسلوبها الثابت فى الحياة ، وبعد ما لا يقل عن ألف عام من بداية تطورها •

وقد استغرقت المحاولات الأولى لانتاج أبسط آلة وترية ممكنة ، ثم تطويرها لتصبح آلة كاملة الصناعة والتكوين وعلى النحو الذى نعرفه فى الآلات الوترية التى نراها فى النقوش والرسوم المصرية

القديمة ، أو الآلات الموجودة الآن سليمة فى المتاحف العالميـة ، ربما مئات أو آلاف الآلاف من السنين ، ومن التجارب الفاشلة والناجحة ، حتى توصل كل جيل الى ما يرضيه وما يكفى طموحه ويتواكب مع ظروفه ، لينقل خبرته تلك الى الجيل الذى يليه لكى يستكمل مشوار التطور والتطوير المستمر الدءوب نحو الأحسن والأصلح .



(شـكل ١٨)
قيثاران افريقية بدائيـة

(شـكل ١٩)
قيثارة كبيرة من كينيا

أما كيف كانت البداية ، يقول ـ فيلوتو ـ فى كتاب وصف مصر Discription de l'Egypte ما يلى :

« ألايمكن أن تكون للمصادفة التى تسببت فىالكثير من الكشوف ومن الاختراعات المختلفة ، نصيب ما فى اختراع الجنك (الهارب) ، ألا يمكن أن يكون التطابق القائم بين شكل هـذا النوع من القيثارات وبين شـكل الأقواس التى يمسك بها الأبطـال فى أيديهم على رأس الجيوش فى المعـارك التى نجدها مرسـومة فوق جدران الكثير من المبانى القديمة فى مصر العليـا . وهو ما يشـكل أثرا من المصاهرة أو القربى التى قامت فى الأصل بين الشكلين .

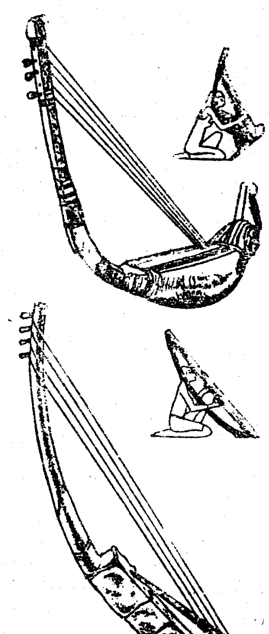
ألن يصبح فى مقدورنا أن نستنتج أن الصدفة التى جعلتنا فى البداية نلاحظ النغمة التى يرددها (وتر) قوس عن طريق ترديده بمجرد لمسه واهتزازه ، والتى أدت بالتالى الى استخدام هـذا القوس بمثابة قيثار وحيد الوتر ، وهنـاك ما يمـكن أن يعطى بعض الترجيح لهذا الافتراض ، وهو القيثارات وحيـدة الوتر التى تتخذ شـكل قوس وما زالت لها بعض الوجود حتى الآن » .

وتستطيع القيثارات (الأقواس) وحيدة الوتر تلك ، أن تعطى نغمة تتفاوت حدتها وغلظها تبعا لتفاوت سمك الوتر وطوله أو قصره ، وأنه كما ذكرنا ـ فانه من المؤكد كانت لديهم من تلك النوعية عدة أقواس تصدر كل منها درجة صوتية واحدة ، أمكن استخدامها كخلفية للصوت وضبط الأداء . ومن المؤكد أن تلك الممارسة ما لبثت أن خلفت احساسا لديهم بالضيق والملل من التغير المستمر والمتعاقب فى درجـة شد الوتر الواحد للآلات تلك لايجاد الدرجة المناسبة .

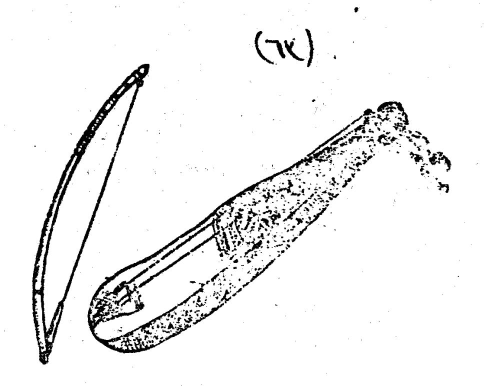
وكان عليهم بالضرورة السعى الى وسيلة لتبسيط سبل استخدام تلك النوعية ، وكان الحل هو ضرورة تجميعها (أى تجميع الأوتار الطويلة والقصيرة والسميكة والرفيعة فى قيثارة واحدة) وذلك بوضع

أوتار عديدة فوق القوس الواحد ، تتباعد فيما بينها بمسافات مناسبة . وهكذا نشأت القيثارة ذات الوترين وذات الثلاثة أوتار ، ثم الرباعية ثم الخماسية ، وبهذه الوسيلة فان الميزات التى كانت توزع بين عدد كبير من الأقواس وحيدة الوتر ، أصبحت توجد موحدة فى قوس واحد متعددة الأوتار كما فى الجنك المصرى .

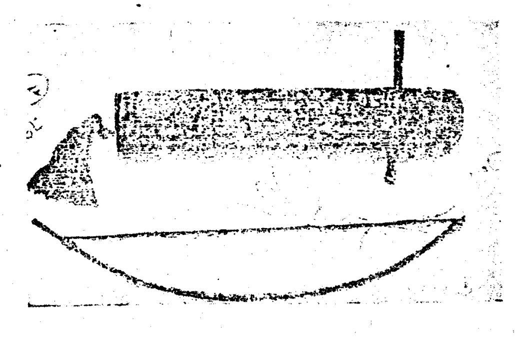
وهذا كله نقدمه بشكل افتراضى ، وان كانت تؤيده الشواهد والصور .



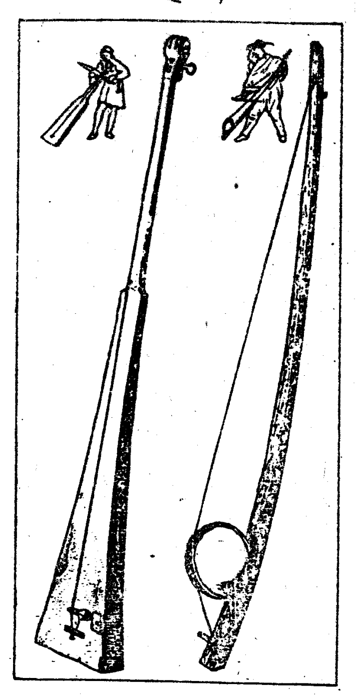
(شكل ٢٠)
الجنك المصرى القديم



(شــكل ٢١)
ربابة قديمــة من وترين



(شــكل ٢٢)
آلة وترية ذات قوس ولها وتر واحد وصندوق من العيدان الجافة



(شـكل ٢٢)

آلة وترية ضخمة قديمة من وتر واحد من شمال أوروبا
تسمى ترومبا مارنيا

الخصائص العامة للموسيقى البدائية

تتميز الموسيقى البدائية بخصائص وعناصر أساسية ، تتمثل فى أساليب معينة فى الصياغة والبناء والتركيب اللحنى مهما كانت بساطته ، وفى أسلوب وكيفية الاداء ، وفى وظيفة ممارسة هـذا اللون المتميز من الابداع الانسانى •

ولأن الموسيقى (الآلية والغنائية) ترتبط بالدرجة الأولى ــ كما أشرنا ــ بوظائف اجتماعية ودينية ومناسبات وطقوس محددة ؛ وهى فى نفس الوقت ليست مجرد آداه للتسلية والترفيه ، وليست ممارسة ذات خصـائص جمالية وفنية ، ولأنها تواكب الانسان البدائى منذ مولده حتى مماته ، وهناك فى كل مناسبة على مر سنوات الطفل شكلا من أشكال الممارسـة الموسيقية ، طقوس ــ تراتيـل ــ أدعيـة ــ رقصات ــ أهازيج عمل جماعى ، وترنيمات فردية ••• الخ •

وهذه الخصائص تتشابه الى حد كبير مع خصـائص الأغنيـات الشعبية والفلكلورية التى تتناقلها الطبقات الشعبية الدنيا والوسطى فى كل شعوب العالم حتى اليوم ، لأنها ما زالت هى الأخرى وحتى اليوم تحمل نفس الخصـائص والعناصر التراثية القديمة والمتأصلة فى أعماق الانسان الشعبى البسيط ، الذى لم تستطع الحضارة الحديثة بكل مغرياتها (الى حد ما) أن تطمس تلك المقومات من أعماقه •

وتلك الخصائص يمكن بيان أهم نقاطها فيما يلى :

اولا — تقوم الألحـان على نموذج لحنى مـكون من عبـارة موسيقية واحدة صغيرة تتكرر باستمرار ، وبشكل قد يطول أو يقصر نسبيا بقدر طول النص اللغوى ان وجد ، أو بطول الرقصة ، طالت أو قصرت حتى نهايتها ، أو بطول استغراق الطقوس المؤداة •

وتلك النماذج تكون بالضرورة مبنية على أحد الأساليب السابق الاشارة اليها (الأسلوب اللغوى ، الأسلوب العاطفى الانفعالى) الذى سبق شرحها •

والنموذج اللحنى يدور حول عدد قليل من الدرجات الموسيقية لا يتجاوز أربع أو خمس درجات ، سواء كانت متدرجة أو متسلسلة سلميا أو بينها قفزات ، وان كانت الغالبية العظمى من الألحان البدائية وذات الأصل القديم تقوم على درجة واحدة أو درجتين أو ثلاث ، فى تركيب ايقاعى بسيط على ميزان موسيقى بسيط غالبا ، وفى سرعـة تتفاوت وحسب نوع الاداء وحسب المناسبة ووظيفة اللحن الاجتماعية•

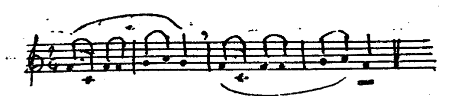
وقد كان من الطبيعى أن يتوصل الانسان بفطرته الطبيعية الى وسيلة يمكنه بها معالجة الاحساس بالملل والضجر ، الذى قد يحس به من التكرار المستمر للعبارة الموسيقية الواحدة الصغيرة • فكان أن قام تلقائيا بعمل (تنويعات) على الألحان تتمثل فى :

(أ) تبادل الأداء بين مجموعتين أو أكثر من المؤدين ، أو بين مؤدى واحد (صولو) قد يكون زعيم القبيلة أو الكاهن أو الساحر ، أو أية شخصية متميزة ، وبين بقية المؤدين •

وهذا التبادل فى الآداء ، يصطلح عليه بـ **الأنتيفونية** ـ يساعد على تلوين وتنويع المسموع الصوتى والكتل الصوتية ، بدلا من لون صوتى واحد طوال الوقت ، وهو ما يخفف بالتالى من حدة التكرار بالنسبة للمستمع والمؤدى على السواء •

(ب) توصل الانسان بفطرته الى وسيلة أخرى ساهمت بدورها فى اثراء كل من الحركة اللحنية والعبارة الموسيقية ، حين عمد الى اتحاد عبارتين أو أكثر ، لتكونا معا جملة واحدة بعد عمل تعديل بسيط فى نهاية العبارة الأولى ليجعلها عبارة غير مفيدة ، أى لتنتهى على درجة صوتية لا تشكل (قفلة) للعبارة ، بل تنتهى على ما يسمى — قفلة نصفية — أو قفلة مؤقتة Un Perfect cadence ، تجعل من الضرورة المتابعة بالعبارة مرة ثانية لتستقر على الدرجة الأساسية التى تشكل درجة الركوز Tonic للقطعة ، وهو ما يعرف بالقفلة التامة ، ويعطى الاحساس بانتهاء العبارة .

وهذا الأسلوب من الاثراء اللحنى ، يعرف حديثا بصيغة السؤال والجواب ، ولكن فطرة الانسان هدته الى تلك الأساليب التى تعتبر من أهم قواعد التأليف الموسيقى المعاصر .



ثانيا — تتميز الموسيقى البدائية بجماعية الأداء ، وتندر فيها الممارسة الفردية البحتة ، التى قد تتصف بطابع الاستمتاع الشخصى للمؤدى نفسه بالدرجة الأولى ، أو الاستمتاع الجماعى بفن واداء الشخص المفرد المتميز ، هذا ان جاز اعتباره حينئذ فنا بالمعنى المفهوم لتلك الكلمة .

ولعل هذه الخاصية تنبع من الارتباط بين الموسيقى والشعائر وبينها وبين الطقوس السحرية أو الدينية ، وكذلك من العلاقة بين الموسيقى وأهم النشاطات الانسانية ، وهى العمل ، ولكى يتم تحقيق العمل الجماعى بشكل مرضى متقن لابد له من منظم ، وهو الايقاع

الموحد لحركة العمل نفسه ، علاوة على النص الالقائي الذى لابد أن يكون بالضرورة موزونا ، حيث يحتوى فى العـادة على كلمات ليس لها بالضرورة معنى مفهوم واضح ، ولكنها تحافظ على القافية وايقاع تفعيلات المقاطع المتنظمة للنص الشعرى المقفى ، وبذلك لا يمكن الفصل بين الموسيقى والعمل الجماعى المنظم .

أما الفرد فهو فى العـادة قائد الجماعة أو الكاهن أو السـاحر أو زعيم القبيلة كما ذكرنا ، والذى يقتصر دوره على القيادة وتنظيم الاداء وضبط الايقاع ، هذا قبل أن تصبح الموسيقى فنا وحرفة ، وذلك فى حقبة متقدمة جدا ، وفى فترة ازدهار الحضـارات القديمة ، وحين أصبح هنـاك الفرد المبدع المتميز عن الآخرين ، والذى لا يستطيع الآخرون مجاراته فى ادائه وابداعه الفنى .

وفى هذه الحالة يصبح شخصا له أهميته الخاصة ومقدرته غير العادية التى تؤهله لأن يصبح مميزا هو الآخر ، ويصبح دون أفراد جماعته متفرغا لاداء دوره وتجويد امكاناته بشكل مستمر ، لذلك فقد خرج فى هذه الحالة عن خاصية الاداء التلقائى الفطرى وأصبح بذلك محترفا عليـه أن يعدل ويطور وأن يجدد فى أسلوب وطريقـة ادائه ومادته بشكل مستمر ، الذى يصل فى مرحلة معينة الى حد اعتباره ــ فنانا ــ بحق ، ولم يعد يندرج تحت خصـائص الابداع البدائى .

ثالثـا ــ من الملاحظ أن المسافات والأبعاد الموسيقية الصغيرة ، والتى تقل عن درجة واحدة (تون واحد) وكذلك التسلسل والتلوين الكروماتيكى (تسلسل لحنى من أنصاف الدرجات) لم يكن لها وجود فى الموسيقى البدائية .

فكما أشرنا فان تلك الأبعاد الصغيرة تحتاج الى نوعية خاصـة من الخبرة والتدريب الموسيقى والحساسـية الفنية فى دقة الأداء ،

وهذا بالطبع ليس متوفرا بالنسبة للمؤدى البدائى الذى اعتاد على التلقائية فى الأداء ، الذى يكون عادة مصاحب بالانفعال المباشر والتعبير الحر ، دون قيود تحدها التقاليد والتقنينات الفنية ، وتحكمها عناصر الأداء الفنى المتقن •

لذلك تقتصر الحركة اللحنية على النظام قبل الخماسى الخالى من أنصاف الدرجات ، والنظام الخماسى الكامل ، أى من درجة واحدة حتى خمس درجات بينها قفزات •

وهـذا الأسلوب مازال موجودا فى موسيقى أكثر من (٢/٣) ثلثى شعوب الأرض ، وما زالت شعوب كثيرة فى افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية لا تستخدم تلك المسافات الضيقة حتى اليوم •

أما الشعوب الشرقية التى تستخدم المسافات الصغيرة مثل ١/٢ ، ٢/٣ ، ٣/٤ تون ، فى تركيب وبناء وصياغة ألحانها ، كما فى النظام المقامى الذى تسير عليه الشعوب العربية وشعوب شبه القارة الهندية ، وايران وتركيا وأفغانستان ، وهو دليل قاطع على عراقتها وأصالتها وقدم وجودها ، ودليل على أنه كانت على أرضهم منذ زمن بعيد حضارة موسيقية مزدهرة وقديمة جدا ، أكسبت أجدادهم وأجداد أجدادهم الخبرة والمقـدرة والكفاءة والكفاية ، التى استطاعوا بها أداء تلك المسافات الصعبة التى تحتاج بالتالى الى خبرة دقيقة وادراك وحساسية وأذن موسيقية مدربة ، ووصلوا قبل غيرهم منذ الزمن البعيد الى مرحلة الكمال الفسيولوجى والنفسى والمقدرة التى تمكنهم من الأداء الغنائى الدقيق تبعا لكمال تركيب ومقدرة الجهاز المصوت والجهاز العصبى ، بعد أن مروا بالطبع فى مراحلهم الأولى بالأساليب الموسيقية البسيطة ، واستنفذوا تطورا كل تلك المراحل الأولية خطوة خطوة ، الى بداية الاحساس بالمقامية مرورا بالتتراكوردية الى السباعية والمقامات الكاملة •

وقد انتقلت كل تلك الخبرات الموسيقية تلك ، كما انتقلت كل الخبرات الانسانية الأخرى الى الأبناء ثم الخلف ، ممتدا حتى أيامنا هــذه ، لينقلها الطفل عن أبويه كاملة ، لينقلهــا بالتالى بدوره الى أبنائه ••• وهكذا ، لينمو معهم طابعهم وأسلوبهم الفنى المميز وخبراتهم الكامنة فى أعماقهم •

لهذا فان الشرقيين يغنون المسافات الصغيرة حينما يصــلون الى السن المناسبة لذلك ، ولحساسية تلك الدرجات ، بينما الطفل الأجنبى حتى المقيم فى تلك الدول ، يعجز عن أداء هذه الدرجات مثل أهلها ، وفى نفس الوقت فان الطفل العربى الذى يولد ويتربى فى أوروبا ، فهو سرعان ما يؤدى تلك الدرجــات وبسهولة شــديدة كما يؤديها والده تماما •

رابعــا ـ يلعب الايقاع (Rhythme) الصاخب والواضح القوى ، ذو الضغوط الشديدة التباين بينها وبين الضغوط الخفيفة ، دورا هاما وأساسيا فى الموسيقى البدائية • بينما المصاحبــة بالآلات الايقاعية وآلات الطرق المتعددة الأشــكال والأحجام ، وبنوعياتهــا المختلفة ، ســواء من الطبول أو الدفوف أو المصفقات والكاســات والصنوج ، فلها المقام الأول ، حيث لا تتم الممارسة الموسيقية البدائية بدونها ، بل قد يقتصر الآداء على الأدوات الايقاعية فقط ، حتى تصبح الايقاعات فى حد ذاتها ألحانا وألوانا مميزة •

وتستخدم بعض الشعوب ذات الخبرة فى هذا الشأن ، الايقاعات المركبة ذات الخطوط الايقاعية المتوازيــة لآلات من نوعيات متعددة الأشكال والأحجام التى تصنع من مواد مختلفة ، ولتصبح لها مجتمعة كتل صوتية متباينة تسمع فى وقت واحد ، ولها طابع يدعو الى الدهشة والغرابة من تلك المقدرة الفنية التلقائية المبهرة ، خصوصا اذا كانت

من أداء جماعة من البدائيين أو البسطاء ومن هم دون مستوى التحضر الاجتماعى والثقافى والاقتصادى ، خصوصا ممن لا زالوا فى مناطق بعيدة نائية بعيدين عن التأثيرات الغريبة عليهم والدخيلة •

ويمكن الاستماع الى تلك النوعية من الايقاعات المركبة والمعقدة وملاحظتها فى الايقاعات الافريقية ، وأقرب نماذجها الينا ، موجود فى الموسيقى النوبية بايقاعاتها المتميزة والواضحة والمبهرة ، والتى لا يختلف اثنان على روعتها ودقتها ، رغم اعتمادها فى التحليل الموسيقى التخصصى على تركيبات بالغة التعقيد والتركيب ، ولكنهم يؤدونها بتلقائية سلاسة وبساطة وفطرية تدعو الى الدهشة •

أما الأداء الغنائى فيغلب عليه أيضا التشكيل والطابع الايقاعى الالقائى ، أكثر من كونه لحنا ميلوديا فضفاضا ، ولعل خاصية الأداء الجماعى تلك هى التى تفرض هذه النوعية ، حيث يصعب الأداء الدقيق المتزامن بين الجماعة التى تتفاوت فيها بالطبع القدرة والخبرة الموسيقية والصـوتية بين المؤدين كما تفرضها عوامل اختـلاف السن والنوع بينهم ، فهناك فروق بينة فى الامكانات والمقدرة الصوتية بين الأطفال والشباب والكبار والشيوخ ذكورا واناثا ، من حيث المساحة الصوتية المستخدمة والكفاءة والاستعداد الموسيقى والمقدرة على الاستيعاب والتجاوب مع بقية المشتركين فى الأداء •

لذلك كان لابد من وجود المصاحبة الايقاعية الشديدة الوضوح، وبأية أداة متاحة ومتوافرة فى البيئة طبيعيا أو صناعيا ، وان تعذر ذلك يكون الايقاع ذاتيا بالتصفيق أو بالدق بالأرجل على الأرض أو باليدين على الجسم كل ذلك ليسهم فى ضبط الوحـدة الزمنية وتوحيد الأداء الجيد ، حيث أن المصاحبة الآلية من آلات النفخ والآلات الوترية تنعدم فى الغالب ، لأنها ــ كما ذكرنا ــ تحتاج الى نوعية معينة من الخبرة

والرقى الموسيقى والحضارى ، وهذا ما لم يكن متوفرا الا فى فترة ازدهار الحضارات القديمة .

وهذه الخاصية ما زالت موجودة حتى الآن كأداء متميز للقبائل فى افريقيا وفى أمريكا اللاتينية وجزر جنوب شرق آسيا والمحيطين ، وان ظل الايقاع الواضح متوفرا بشكل أقل فى موسيقى الشعوب الشرقية والعربية .

خامسا — يلاحظ فى الموسيقى البدائية ، وجود علاقة جوهرية وأساسية بين اللحن وتركيبه ، وبين نوع الأغنية ووظيفتها ، فبينما تكون الأغانى التى ترتبط بالعمل ذات ايقاع منظم بسيط نشيط يواكب حركة العمل نفسه ، فعلى النقيض ، نجد أن أغانى ورقصات الشعائر الطقوسية الدينية هادئة وقورة ذات مساحة لحنية ضيقة ، بينما رقصات الحرب والاستنفار والسمر ، صاخبة سريعة قوية الايقاع والحركة ، فى حين أن الرقصات التى تؤدى فى المناسبات السارة بأنواعها كالانتصارات والأفراح وحفلات الحصاد ... الخ . فهى مرحة مشرقة مليئة بالحركة والحيوية فى مساحة لحنية واسعة وايقاع نشيط بهيج .

سادسا — ليس هناك ما يدلل على وجود أنواع وأساليب تعدد التصويت أو تعدد الأصوات مثل :

البوليفونية :

(وهى التوافق الأفقى للخطوط اللحنية التى تسمع فى وقت واحد على شكل نسيج مكون من لحنين أو أكثر) .

الهارمونيـة :

(هى التوافق الرأسى بين عدة أصوات تسمع فى نفس الوقت ، أى التوافق بين الدرجات الصوتية) .

وهـذه الأساليب ليس لها وجود جوهرى واضح فى الموسيقى البدائية وان وجدت ، فانها تتم عادة بشـكل عفوى تلقـائى بسبب مصادفات تحدث أثناء الأداء الجماعى ، ويمكن تحديدها على النحو التـالى :

(ا) الهتروفونيـة Heterophony

يحدث أحيانا أن لا يلتزم بعض المشتركين فى الأداء الجمـاعى باللحن أو الايقاع والأداء الموحد الدقيق ، اما نتيجة لعدم القدرة على أداء اللحن بالشـكل الصحيح ومتابعته ، أو نتيجة لتخلف القـدرة الموسيقية لدى البعض ، فينشأ بذلك نوع من أنواع تعدد التصويت البدائى البسيط الناشىء عن هذا النشوز المتمثل فى الغناء من درجات مختلفة أو بايقاع مختلف . أو تقصير الجملة اللحنيـة أو الايقاعيـة أو تطويلها ، أو عـدم اعـادة الجمـلة فى مكان الاعـادة المحدد ، أو العكس .. وهكذا ، وهو ما يصطلح عليه موسيقيا بالهتروفونية ، أى (الأصوات المخالفة) .

(ب) البارافونيـة Paraphony :

يحدث عادة وبشـكل تلقائى غير مقصود أثناء الأداء الجمـاعى الغنائى ، وبسبب عاملى السن والنوع بين مجموعة المؤدين ، أن يقوم عدد من المغنين ، بأداء لحن واحد ولكن من طبقات صوتية مختلفة ، وعلى أبعاد تتفاوت بين مسافة ثالثة أو رابعة أو خامسة أو أكتـاف لأسفل أو لأعلى من الطبقة الصوتية الأصلية للحن ، وذلك فى توازى بالحركة اللحنيـة المتماثلة تماما (أى أداء اللحن ولكن على طبقـة

مختلفة) ، وهو يكون عادة بسبب عدم الكفاءة وكفاية المقدرة الصوتية على الأداء الصحيح فى الطبقة الصحيحة ، لارتفاع أو انخفاض تلك الطبقة عن المستوى المتوسط الذى يستطيعه المؤدى ، فيحاول باصرار على المشـاركة فى الغنـاء بتحويـل الخـط اللحنى الى طبقتـه Transposition وذلك حتى يتـم الرجـوع باللحـن الى الجـزء الذى يمكنه أداؤه بسهولة ، لكى تتقابل الخطوط اللحنية مرة أخرى على شـكل أداء موحد من نفس الدرجـة الصـوتية (يونيـسـون Unison) •

(ج) الأنتيفونيـة Antiphony :

يعتبر تبادل الأداء بين مجموعتين أو أكثر ، أو بين شخص واحد منفرد (صولو) والمجموعة ، نوعا من البوليفونية البسيطة البدائية ، وهى تسهم فى اثراء الأداء اللحنى وتنويع المسموع الصوتى ، وتوزيعا للكتل الصوتية المتباينة ، بما يحد من الاحساس بالملل الناشىء عن تكرار الألحـان البسيطة ، وهو ما يصطلح عليه بـ الأنتيفونية • أى تضاد وتقابل الأصوات •

(د) البيدال البوليفونى Pedal :

فى حالات كثيرة وفى الموسيقى البدائية الغنائية والآلية البسيطة ، يسمع مع اللحن الأصلى وفى نفس الوقت ، صوت ممتد على درجة صوتية ثابتة (واحدة) هى فى الغالب الدرجـة الأولى (الأسـاس Tonic) التى يرتكز عليهـا البناء اللحنى وأحيانا الدرجة الرابعة أو الخامسة ، وذلك على شكل أرضية تسمع ممتدة طوال القطعة ، أو على شكل عبارة موسيقية صغيرة تتكرر باستمرار طوال سير اللحن الأصلى ، ليكون بمثابة Pedal note أو باص مستمر أو باص أرضية أسفل اللحن الأصلى •

وهذا الأسلوب يبدو واضحا فى أغانى العمل الجماعية القديمة حيث يردد العمال من درجة واحدة بعد القاء الحادى أو ــ الريس ــ لفظا أو جملة لحنية معينة على ايقاع العمل •

ومن الملاحظ أن تصميم وتركيب آلات النفخ والآلات الوترية القديمة جدا والبدائية ، والآلات الشعبية التى ما زالت موجودة للآن ، تحتفظ بهذه الخاصية وتؤكد تلك النظرية ، فنجد أنها تخصص وترا حرا يعزف (ويزن) باستمرار كما فى الربابة ، أو تخصص أنبوبة مستقلة لهذا الصوت الممتد ، مثل المزامير المزدوجة (الأرغول ــ القرب) كنوع من اثراء المسموع الصوتى ، حيث يسمع وفى نفس الوقت مع اللحن الأصلى ، الصوت الاضافى أو اللحن المضاف أو الأرضية •
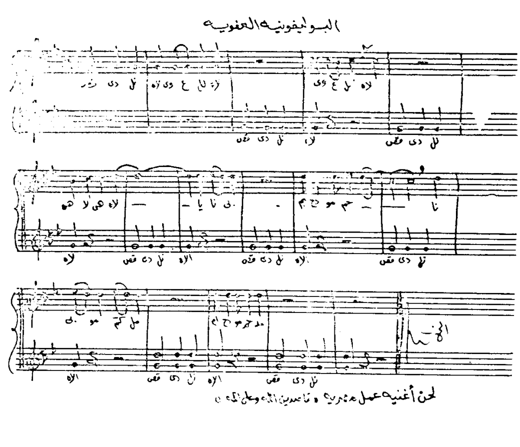
وهذا الأسلوب مازال شائعا ومعروفا فى عزف التقاسيم وغناء الموال والليالى فى الموسيقى العربية ، حينما تقوم الآلات بأداء أساس المقام المسموع بشكل مستمر ، أو على شكل جملة ايقاعية لحنية بسيطة جدا ، ومستمرة حتى انتهاء الليالى أو التقاسيم ، وذلك كنوع من تثبيت المقام فى أذن العازف أو المغنى أو المستمعين على السواء ، وهو ما يسمى بـ السلطنة •

(هـ) البوليفونية الحقيقية العفوية :

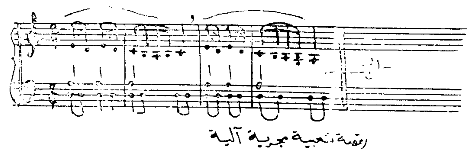
يحدث كذلك أحيانا أثناء الأداء الجماعى الأنتيفونى الغنائى أو الآلى ، أن ينفذ صبر بعض أفراد مجموعة المرددين أو الصوليست المنفرد ، ولا ينتظر حتى يأتى دوره المحدد ، فيدخل من جديد بجملته اللحنية قبل أن تنتهى المجموعة الأخرى بالجزء الخاص بها كاملا ، وربما قبله بعدة موازير ، فيحدث ولفترة ما قد تطول أو تقصر ، ازدواجا لحنيا كاملا بين اللحنين ويسمعان فى وقت واحد معا ولفترة ما ، وكل لحن منهم يحتفظ بتشكيله وايقاعه وكلماته الخاصة ، وبذلك يتكون نوع غير مقصود من تعدد التصويت الحقيقى ،

الذى يمكن اعتباره بحق أول خطوة حقيقية فى طريق البوليفونيــة التى لاحظها فلاسفة وعلماء الحضارات القديمة المصرية واليونانيــة والرومانية ولفتت نظرهم الى أهمية دراسة نسب الأصوات والعلاقات بينها وبين بعضها البعض تآلفا وتنافرا ، وعلى أســاس تلك القواعد ونظرياتها كانت الأسس التى قامت عليها بداية البوليفونية الحقيقية التى استخدمتها أوروبا منذ بداية القرن الخامس الميــلادى بشــكل عملى ، والذى أصبح فيما بعد من أهم خصــائص الموسيقى الأوروبية حتى الآن •

(مدونات لبوليفونية تلقائية)



لحن أغنية عمل مجرية



رقصة شعبية مجرية آلية

الخلاصـــة

وهكذا غرس لنا الانســان البدائى بفطرته وعفويتــه فى حقل الموسيقى جذورا نبتت وكبرت وترعرعت بجهوده وملاحظاته وتجاربه وخبراته عبر الآلاف من السنين التى لا يعلم سوى الله سبحانه مداها ٠

ولكن يجدر بنا الاشارة الى أن الانسان حين أصبح أكثر تقدما وتطورا بدأت تحركه النزعات الفنية والجمالية الكامنة فى أعماقه ، وأحس بأن تلك الممارســة الانسانية التى سميناها نحن بالموسيقى ، لها مجال آخر يخرج عن اطار كونها مجرد أداة لممارســة الطقوس والشعائر ، الى جانب وظيفتها الاجتماعية ٠

فمن الممكن أن تكون الى جانب ذلك ، أداة للاستمتاع الشخصى وأيضا الاستمتاع الجمعى ، وأداة للترفيه يسرى بها عن نفسه وعن الآخرين ٠

ومن هنــا بدأت تظهر طبقة متميزة من البشر ذوى القــدرات والمواهب الخاصة ، التى أحس بها من حولهم من البشر ولو بالصدفة، وبدءوا يكفلونهم للتفرغ لعملهم التخصصى الجديد ، حيث كفلوا لهم سبل الحياة والاعاشة والأجرة ، مقابل تفرغهم الكامل للغناء أو العزف، وأداء الدور الموســيقى فى الشــعائر والطقوس ســـواء الدينيــة أو الدنيوية ، أو للترفيه عنهم ، وقيادتهم فى الأداء الموسيقى الجماعى وفى المناسبات الاجتماعية ، وأصبحت مهنتهم بذلك هى الموسيقى ٠

لذلك كان على تلك الفئة من الناس ، أن يظل فنهم وآداؤهم المتميز على المستوى اللائق الذى لا تستطيعه بقية الجماعة وتقدر على مجاراته ، والا انتهت امتيازاتهم الممنوحة لهم من قبل الباقين ، فعليهم اذن ودائما البحث عن الجديد والمتطور الذى يحقق لهم ذلك التفرد ، وتكونت من هؤلاء المحترفين جماعات وعائلات تتوارث هذه الامتيازات ، ولا يسمحون لغيرهم الاطلاع على أسرار مهنتهم ، ولهم خصوصياتهم وعلومهم التى لا ينبغى أن يصل اليها أحد ، الا من يستطيع أن يحافظ على أصولها وتقاليدها من الأبناء والتلاميذ ، لذلك ظلت لتلك الطبقة مكانتها الخاصة المقدسة ، وفنها الرفيع المتميز ، ليصبحوا هم السادة والكهنة والسحرة والقادة ، لما لهم من قدرات وكفاءات خاصة لا تتوفر للآخرين من البشر .

وفى نفس الوقت كانت هناك نوعية أخرى من الموسيقى التقليدية المتوارثة والملتزمة ، التى احتفظت بخصائصها وتقاليدها يتناقلها الأبناء عن الآباء والأجداد ، تماما كما ورثوها هم أيضا من آبائهم وأجدادهم ، دون تحريف أو تغيير ، اللهم الا ما تحتمه التغييرات الطبيعية والتطورات الحتمية التلقائية فى أضيق الحدود .

لذلك ظل هذا النوع من الموسيقى فنا بسيطا بدائيا خاصا بالعامة من ذوى القدرات المحدودة ، يحافظون على أصوله يتوارثونها بعيدا عن التأثير الخارجى والغريب الذى يرد مع الغزاة أو المغزويين ، أو من الشعوب المجاورة ليظل حاملا للتقاليد ولطابع كل شعب أو أمة على حدة ، دون المساس بطابعه وهيكله العام ، ودون أن يفقد خصائصه .

وهذه النوعية من الموسيقى والأغنيات أصطلح عليها الآن بالابداع الشعبى أو الفن الشعبى ؛ أو على وجه الدقة العلمية (الفلكلور)

وهو مصطلح أجنبى مكون من كلمتين Folk ، Lore
بمعنى حكمة أو ثقافة الشعب ، ولا يزال هـذا اللون من الموسيقى
وحتى الآن حاملا لتراث الشعوب ، وأصبح كذلك علما قائما بذاته
له أصوله ومناهجه ومدارسـه ، ليظل أكبر معين على كشف أغوار
المـاضى الذى لا يمكن أن نجد له مثيلا ولا بديلا ولا من يعوضنا عن
ما يمحى أو يفقد منه ، فهو المؤرخ الحقيقى الصادق لتراث حكمـة
ومعارف وفنون الشعوب ، ويمكن أن نستلهم منه الكثير فى تخطيط
مناهج وبرامج المستقبل الثقافى والفنى ، دون الخروج على الأصـالة
والطابع القومى المتميز للشعوب .

***

الحضارات الموسيقية القديمة

حينما وصل الانسان الى مستوى متواضع من التحضر ، واستقر فى بقاع مختلفة من العالم ، وبدأ يكون الأسر والجماعات ثم القبائل ثم الشعوب ، وذلك فى فترة زمنيـــة استغرقت ربما مئات الآلاف من السنين ، وبعدها أخذت كل جماعة وكل شعب ، أسلوبها وطابعها الخاص فى الرقى والحضـــارة ومن المدنية خطوة خطوة حسب ظروفها الطبيعية والجغرافية ، وأصبح لكل منها منهجها وأسلوبها الخاص فى العمران ، وتعبـــيرهم ومذهبهم الذاتى فى شتى أفرع وأنواع العـــلوم والفنون المختلفة ، التى ارتبطت جميعها بالطقوس الحياتية والمعتقدات ســـواء الوثنية أو الدينية فيما بعد •

وكانت الموســـيقى هى أهم تلك الممارسات الفنية ، وأشـــدها ارتباطا بتلك الشعائر والطقوس ، وكان الآداء الغنائى هو القاســـم المشترك الأعظم فيها •

لذلك كان لابد لنا من محـــاولة فهم ودراسة التاريخ الموسيقى لكل أمة وشعب من تلك الشعوب الأصيلة التى تمركزت فى مناطق هامة من العالم وكان لها تأثيرها الكبير فى التطورات العالميـــة ، وفى تاريخ الكرة الأرضية بشكل عـــام •

ولأن التاريخ الموسيقى يبحث فى الموسيقى كفن وعلم وصـــناعة وممارسة ويتابع تطورها سواء بالدراسة والبحث فى حيـــاة الانسان

ذاته ، ويتتبع نشاطاته محللا آثاره وخطواته فيما تركه من نقوش ورسوم ولوحات وكتابات ومخطوطات ، خروجا منها بالمعلومات التى نريد أن نعرفها ، كشفا عن مبلغ تطورات حضارة الكائن البشرى ، وما توصل اليه من خبرات ومعارف ، وقد تفيدنا الآن بشكل أو بآخر .

بل قد يمتد البحث الى كيفية توصله الى تلك الخبرات التى اكتسبها من خلال آبائه وأجداده عبر مئات وآلاف السنين ، كما يصل البحث الى ماهية العوامل التى استطاع بها أن يحفظ تراثه ، حتى وصل الينا بعد كل السنين الطويلة ، بل والى الأسس التى أدت الى اندثار بعض تلك الحضارات وضياع آثارها وقطع جذورها من الامتداد ، فى الوقت الذى استطاعت فيه أمم أخرى الحفاظ على كيانها ووجودها وجذورها الضاربة فى القدم والأصالة ، والحفاظ على تراثها الفكرى والحضارى مصانا من الشوائب والتأثيرات الدخيلة ، كما حافظوا على آثارهم شامخة صامدة أمام السنين وأحداث التاريخ وعوامل الفناء والاندثار .

ولأن الموسيقى فنا يعبر عن الشعوب وطبائعها ونفسياتها ، وهى تأريخ حقيقى لها من الناحية العلمية أيضا ، فالممارسة الموسيقية تدلنا على مدى تطور الشعوب فى علوم الرياضيات والفلك والفلسفة ، ومقياس لمدى دقة الصناعات وتطورها وهندسة البناء والتركيب ، ومدى مهارة الانسان فى تصنيع الآلات الموسيقية وتركيبها حسب المقاييس الصوتية الدقيقة من حيث سعة الصندوق المصوت وحجمه ، أو حجم العمود الهوائى فى آلات النفخ ، ثم مادة الوتر وسمكه وطوله ، ومادة الأنبوبة الصوتية وطريقة استخراج الصوت ، وكيفية تلوين الآلة وزخرفتها وجعلها تحفة فنية فى يد العازف ، تسره وتمتعه ، حيث أنه فى العادة صانعها بنفسه ولنفسه .

والاهتمام بدراسة التاريخ الموسيقى ليس قاصرا على الموسيقى والموسيقيين ، ولا تقتصر الدراسة على القائمين والعاملين فى حقل الموسيقى فقط والذين يجب عليهم معرفة أسرار هذا الفن والوقوف على دقائق تطوره ، بل ان الاهتمام بكل ذلك أصبح من شواغل المفكرين والفلاسفة وعلماء النفس والاجتماع ، حتى علماء السياسة والاقتصاد ، لأن دراسة الموسيقى الشعبية والتعرف على طبائع أهلها وأذواقهم وألوان الموسيقى المفضلة والشائعة بينهم والمحبوبة لديهم ، أصبحت من أهم الأمور التى تخدم كثيرا من العلوم الأخرى التى تمس الثقافة والفكر والاعلام من قريب أو بعيد ، حتى العلوم العسكرية ومخططى السياسات الدولية كذلك .

اذن فالتاريخ الموسيقى مرآة تتجلى فيها مدنيات الشعوب ومبلغ حضاراتها ، حتى قيل فيها :

« اذا أردت أن تتعرف على بلد ما وعلى درجة تحضره ، فاستمع الى موسيقاه » .

وقد علت وسمت الى قمة تلك الأمم القديمة وحضاراتها (قبل الميلاد) شعوب سبقت وكانت فى الطليعة ، وشعوب أخرى تأخرت وتفاوتت فى قدمها وعراقتها نسبيا على وجه الأرض ، كما تفاوتت فى مدى قدرتها على استيعاب خبرات أجدادهم والاستفادة منها ومن خبرات الأمم التى سبقتها ، أو التى كانت بينها علاقات وتبادلات على أى صورة من الصور ، سواء كانت بحكم الجوار أو التجارة أو الحروب .

ومن الأمم التى كان لها السبق فى ارساء قواعد حضارتها ، بفضل جهود أبنائها وأفكارهم وتجاربهم ومحاولاتهم تطوير وتيسير

أمور حياتهم نحو الأفضل : شعوب احتل أقدمها حوض البحر الأبيض المتوسط وجنوب وشرق آسيا . وسنحاول القاء الضوء على النشاط والحضارة الموسيقية لتلك الشعوب طبقا لترتيب وقدم تواجدها وازدهارها على الأرض ، وهى على النحو التالى :

١ ــ الحضارة المصرية .

٢ ــ الحضارة الأشورية البابلية .

٣ ــ الحضارة الصينية .

٤ ــ الحضارة الهندية .

٥ ــ الحضارة اليونانية .

٦ ــ الحضارة اليابانية .

٧ ــ الحضارة الرومانية .

وهذه الحضارات مجتمعة يطلق عليها تاريخيا (الحضارات والممالك القديمة) والتى ترجع مدنياتها الى عدة آلاف من السنين .

وستكون موسيقى تلك الممالك هى موضوعنا فى هذا الكتاب ، وسنحاول القاء الضوء عليها وعلى خصائصها وطابعها ، وكيفية تناولها وممارستها للموسيقى سواء الغنائية أو الآنية ، ونوعياتها وأسلوبها فى البناء اللحنى والصياغة الموسيقية ، مع الاهتمام بنظرياتهم الموسيقية ، الى جانب الآلات المستخدمة ، بنوعياتها من آلات الطرق الى آلات النفخ الى الآلات الوترية ، مع استعراض علاقة كل حضارة بالحضارات الأخرى المجاورة أو التالية لها والتى سبقتها ، ومدى تأثرها بها وتأثيرها فيها ... الخ .

وسنبدأ بالطبع بأقدم حضـارة انسانية عرفتها البشرية ، وهى الحضارة المصرية ، متدرجين حتى أحدث تلك الحضارات وأصغرها سنا وأقصرها عمرا ، وهى الحضـارة الرومانية ، التى انتهت دولتها وسقوطها على يد برابرة شمال أوربا ، وذلك فى حوالى عام ٤٧٦ ميلادية ايذانا بانتهاء عصر الحضارات القديمة ، وبداية ما يسمى بالعصـور الوسـطى .

***

من الثابت الآن أنه كانت على أرض مصر ، ومنذ حوالى سبعة آلاف عام مضت ، أمة متحضرة لها حكومة وقوانين ونظم تحدد العلاقة بين أفراد الشعب وبين حكامه ، وشعبا له كيانه الذى يرقى الى أكبر الشعوب المعاصرة وأرقاها تنظيما ، وقد قسمت المملكة المصرية القديمة الى ولايات لها ولاتها وحكامها الذين يعملون تحت قيادة العاصمة •

وقد كان لخصب تربة أرض مصر وامتدادها على ضفتى النيل ، واعتدال المناخ ؛ أكبر الأثر والباعث على ازدهار الحياة فى تلك المنطقة وجعلها آهلة بالسكان منذ أقدم العصور •

فعلى ضفاف النيل المليىء بالخيرات ، ومنذ مئات الآلاف من السنين ، وجد الانسان مكانا هادئا آمنا للعيش والاقامة والاستيطان ، ومن خلال تجاربه وخبراته التى اكتسبها على تلك الأرض ، ومن خلال ما حبته الطبيعة الغنية الخيرة ، التى وفرت له عوامل الأمان والرخاء ، تعلم الانسان الصيد والزراعة واستئناس الحيوانات وتربيتها ، واقامة المساكن والدور وما حولها من تحصينات لتنظيم أمور حياته ومعاشه •

ولكن من الصعب وضـع تاريخ دقيق لبدايـة العمران فى مصر ولكنها كانت أقدم حضـارة أسست المعابد والعمائر الضخمة ، وعرفت الصناعات بمختلف نوعياتها والفلك ••• الخ • والتى ما زالت بعضها

تعتبر من المعجزات التى لم يصــل العالم حتى اليوم الى فك أسرارها ، رغم التقدم الآلى والتكنولوجى وانجازات العصر الحديث المبهرة ، هذا الى جانب تقدمهم المذهل فى الفنون المختلفة ، كالعمارة والنحت والتشكيل والتلوين والرياضة البدنية والرقص التوقيعى ، ولعل الآثار الموجودة شامخة حتى الآن ، تقف شاهدا لا يدع مجالا للشك ودليلا دامغا يعترف به العالم على حضـــارة مصر التى تعتبر أم الحضـــارات التى عرفتها البشرية ، والتى قامت على أكتافها الحضـــارات الأخرى التالية لها ،كما سنرى فيما بعد •

أما عن الموسيقى (وهى موضوعنا) عند قدماء المصريين ، فمن الصعب الرجوع الى أبعد مما تكشف عنه الدراسات الأثرية والمقارنة حيث أنه كان من المنتظر أن نجد على ضفاف النيل شعبا فطريا بدائيـــا محدود الخبرة الموسيقية ، شأنه فى ذلك شأن الشـــعوب الأخرى ، وخصوصا المجاورة له ، وأن تنحصر ألحانه وأغانيه على عدد محدود من الدرجات الصـــوتية الموسيقية ، وليست له آلات موسيقية ذات أهمية ، اللهم الا آلات الطرق البسيطة التى ما زالت هنـــاك شعوب كثيرة على وجه الأرض ، وفى القرن العشرين الميلادى لا تعرف سواها ، وتعيش فى حالة من البداوة عرفتها مصر منذ عصور ما قبل التاريخ •

ولكن المصريين القدماء عبروا تلك المراحــل التطورية بسرعــة وانتقلوا الى بداية أعتاب التحضر الانسانى الحقيقى قبل الآخرين ربما بعشرات الآلاف من السنين بحساب الزمن ، حتى وصلوا الى مرحلة التحضر الذى يمكن تأريخه وتفســيره وتحقيقه من خـــلال منجزات ما زالت باقية حتى اليوم ، وتقف شاهدة على نفســـها تعلن وجودها وكيانها التى لم تستطع السنين أن تمحيها أو تلغى وجودها وتحجبها عن أعين التاريخ •

وهكذا كانت على أرض مصر حضارة موسيقية ناضجة واعية لها ألحانها وأسلوبها وطابعها ، ولها آلات موسيقية متطورة كاملة التركيب والصناعة ، سواء الآلات الايقاعية أو الطرق بأنواعها وأشكالها وأحجامها المختلفة والمتنوعة ، والتى لم يعرفها سواهم حتى ذلك التاريخ ، الى جانب آلات النفخ المتنوعة الأشكال والأحجام كذلك ، ثم الآلات الوترية المتباينة ، وكلها تنم عن وجود الانسان الواعى كامل التطور والتحضر عارف لما حوله ولما يفعل ، وكيف يفكر ويعمل ويستفيد من كل الامكانات المتاحة له ، ويعمل فكره ومواهبه وقدراته فيما يعوقه ويقف أمامه من مشاكل تحد من تطلعاته ، ليتفوق على أقرانه من البشر الآخرين على الأرض •

وقد وجدت فى الآثار المصرية من الآلات الموسيقية الأعداد الكافية السليمة بشكل يدعو للدهشة والاعجاب ، وبعضها تتراوح فيه نسبة التلفيات ، ومن العجيب أن بعض تلك الآلات أمكن العزف عليها بالفعل وبسهولة ويسر ، كأنها صنعت لعازفى اليوم ، الى جانب صناعتها المبهرة الدقة والجمال والزخرفة الرائعة التى تصل الى حد الاعجاز الفنى ، حتى قد يصل الأمر الى اعتبار أن صناعة مثيل لها ومضاهاتها شىء عسير المنال ، كما فى حالة — آلة الجنك (الهارب) — والآلات الأخرى التى توجد حاليا فى متاحف العالم المختلفة مثل باريس ولندن وبرلين والقاهرة ، وتعتبر كنوزا فنية وتراثا انسانيا لا يضاهى ولا يقدر بثمن ، الى جانب الأبواق والقيثارات التى عثر عليها سليمة تماما ، أو محطمة بشكل لا يمكن ترميمه ، ولكنها على أية حال تدلنا على معلومات كافية عن تركيب الآلة وتصنيعها وحجمها وعدد الدرجات الصوتية التى يمكن عزفها عليها •

وقد كانت للحضارة المصرية القديمة دورا هاما فى العناية بالموسيقى والموسيقيين ، تشملهم الدولة والشعب بالرعاية والاعزاز

والتكريم ، ولا تسمح بممارستها الا الكهنة وأخيار الشعب من الموهوبين الذين يتم اعدادهم لذلك بشكل خاص ، مثلما اهتموا بصناعة وتطوير الآلات الموسيقية وتحسين امكاناتها الصوتية والفنية وتجميلها ، والبحث فى نظريات الموسيقى والصياغة الجيدة للألحان ، وتركيب السلالم الموسيقية المستخدمة •

ومن الغريب أنه فى الوقت الذى دون فيه المصريون القدماء أخبارهم وتراجمهم ورسائلهم ، حتى نصوص أغانيهم وصلواتهم ، كانوا فى نفس الوقت حريصون كل الحرص على عدم كتابة أسرارهم فى الطب وفى الفلك والتحنيط والعلوم والصناعات ، حتى لا يسطو عليها أحد ، يتوارثونها جيلا عن جيل فيما بينهم فقط ، يعلمها الكهنة الكبار للصغار ولأبناء الطبقة الخاصة من الملوك والأمراء •

ولنفس الأسباب لم يقوموا بتدوين ألحانهم وموسيقاهم ، لذلك فهذا الأمر يعنى بالنسبة لنا أمرين :

أما انهم لم يتوصلوا الى طريقة واضحة للتدوين الموسيقى وبشكل أو بآخر ، واما أنهم دونوه بالفعل وبطريقة غامضة لا يعرفها سواهم حرصا على كيانها وعدم تداولها خارج زمام سيطرتهم ، وبشكل لم نستطع نحن حتى اليوم أن نكشف رموزها وتتعرف عليها •

لذلك فان الدراسة والبحث فى هذا المجال اصبح من الصعوبة بمكان ، ولم يعد أمام الدارس الا أن يستشف من الصور واللوحات والتماثيل الخرساء ، ومن المخلفات التى تركوها للآلات محطمة أو سليمة ، شكل الممارسة الموسيقية وعدد الأصوات المستخدمة وتركيبها •

أما كيف كانت الألحان تماما ، وكيف كانت تنطق تلك النصوص ليصبح لها مدلولا صوتيا ، فهذا صعب المنال •

الا أن تقدم علوم الآثار عامة وعلم المصريات Egyptology واكتشاف اللغة الهيروغليفية والاكتشافات الأثرية المتتالية ، ساعدت علماء الموسيقى الى حد كبير على معالجة هـذا الموضوع فى ضـوء العلم الحديث ، وصححت الكثير من الوقائع والحقائق عن النظريات الموسيقية الفرعونية التى كانت غامضة من قبل ، بينما أصبحت المعلومات عن شتى أمور ونواحى الحيـاة الفرعونية واضحة ثابتة مؤكدة يؤيدها العلم ، ويصدقها التاريخ •

وينقسم تاريخ مصر الفرعونية الى ثلاثين (٣٠) أسرة تبدأ من الأسرة الأولى التى أسسها الملك ــ مينا ــ حوالى عام ٣٤٠٠ قبل الميلاد ، وتنتهى مع بداية التاريخ الميلادى تقريبا •

ولكن لابد ألا يفهم من ذلك أن هذا التاريخ القديم هو تحديد لبداية المدنية المصرية ، أو بداية ظهور منابع الحضـارة ، أو لبدايـة ظهور الآلات الموسيقية أو الممارسة الموسيقية بشكل منتظم ، ولكن من المعروف أن الباحثين الأثريين ، كشفوا عن أنه كانت على أرض مصر حضـارة واضحة الأركان علما وفنا وصـناعة وعمران منذ حـوالى ٨٠٠٠ عام مضت ، وقد استشفوا ذلك من النقوش القديمة التى تكشف عن تلك الفترة ، والتى تؤكد أنها من عهد ما قبل الأسر •

فمن المـألوف أن نجد نقوشا من تلك العصور البعيدة ، تبين صـورا للناى الطويل ذو الثقوب ، والأعـواد الصـغيرة المتنوعة ، والمصفقات وآلات الطرق بأنواعها المختلفة •

وتنقسم الحضارة المصرية القديمة الى ثلاث دول هى :

الدولة الحديثة : من الأسرة الأولى الى الأسرة ١١

الدولة الوسطى : من الأسرة ١٢ الى الأسرة ١٧

الدولة الحديثة : من الأسرة ١٨ الى الأسرة ٣٠

أولا ــ الدولة المصرية القديمة :

تمتد الدولة المصرية القديمة من الأسرة الأولى حوالى عام ٣٤٠٠ ق٠م ، وحتى الأسرة الحادية عشرة حوالى عام ٢٠٠٠ ق٠م ، وقد كانت لها مدنية موسيقية مهذبة تجاوزت شوطا كبيرا من الارتقاء ومن التقدم ، فقد ظهرت بها نوعيات متعددة من الآلات الموسيقية بنوعياتها كما عرفت منذ بدايتها تكوين الفرق الموسيقية المنظمة بشكل ثابت يعتمد فى العادة على ثلاثة عناصر أساسية فى تشكيلها هى :

١ ــ الغنــاء :

كان المغنى هو العنصر الأساسى فى تلك الفترة وهو القائد للفرقة الموسيقية ، كما توضح لنا اللوحات التى تتحدث عنها ٠ وكان المغنى عادة ما يجلس على الأرض جاثيا على ركبته ، بينما يصفق بيديه على الوحدة الزمنية ، ويلوح أحيانا فى الهواء حسب خطوات الانتقالات اللحنية للمقطوعة المغناة ، كأنما يقود بذلك زملاءه العازفين على الآلات الأخرى مثل ــ الجنك ــ الأعواد الصغيرة ــ الناى ، هــذا الى جانب تعبيره عن احساسه وانفعاله وتأثره باللحن الذى يؤديه ٠

ويعترف علماء الموسيقى الأوروبية ، بأن حركات اليد تلك والتى يقوم بها المغنى المصرى القديم ، تعتبر أحد الأصــول الأولى لبدايات التدوين الموسيقى الذى أطلقوا عليــه (لغة اليد ، أو الشيرونوميا) Cheironomie وهو نفس التعبير أو المعنى الذى أطلقه الفراعنة أنفسهم على هــذا الأسلوب بالهيروغليفية وهو (حسيت ام جرت) وترجمته الحرفية هى (الموسيقى بواسطة اليد) ، وبعد ذلك بأربعــة آلاف عام ، وفى عصر النهضــة الأوروبية ، استعملت أوروبا هــذا الأسلوب فيما يسمى بالتدوين بالاشارات والرموز Neumes وهو الأسلوب الذى يوضح اتجاه الحركة اللحنية ٠

وهذا الأسلوب المصرى القديم جدا ، مازال يستخدم حتى الآن فى تدريس الموسيقى والغناء خصوصا للأطفال ، كأسلوب حديث فى التربية الموسيقية ، وهو يعتبر فن كتابة ورسم الموسيقى فى الهواء ، حيث أن كل نغمة من درجات السلم الموسيقى لها حركة ووضع خاص باليد يتشكل ليبينها ويوضحها •

وكما يبدو من اللوحات الأثرية عن تلك الفترة ، فان المغنى يغمض عينيه قليلا ، ويقلص أنفه ويشد عضـــلات رقبته ، مما يبدو أن الغناء كان أنفيا ومن درجات حادة تحتاج هذا التوتر العضلى ، أو ربما كان معظم المغنين من العميان (كما هو فى معظم القراء والمرتلين المصريين المســـلمين حتى عهد قريب) كمـــا كان المغنى يضـــع كفه اليسرى خلف أذنه وتجاه خده ، لتساعده على عمل الترعيدات التى يريدها ، وليستطيع سماع نفسه جيدا ، وهـــذا الأســـلوب مازال منتشرا حتى أيامنا هذه كعادة مصرية قديمة ، خصـــوصا عند المغنين القدامى من المشايخ والمقرئين •



(شكل ٢٤)
فرقة موسيقية من عازفوا الجنك والناى والصفقون من العميان

ومن أشهر مغنيات الدولة القديمة كانت (حم رع) التى كانت رئيسة المغنيات والوصيفات الملكيات ، الى جانب رؤساء الأغـــانى الملكية مثل : سنفرو نفر ، مرى بتاح ، الى جانب الأعداد الضخمة من

مجاميع المغنين والمنشدين (الكورس) فى فرق المعابد أو فى فرق قصر الملك والأمراء .

٢ — العازفون على الجنك :

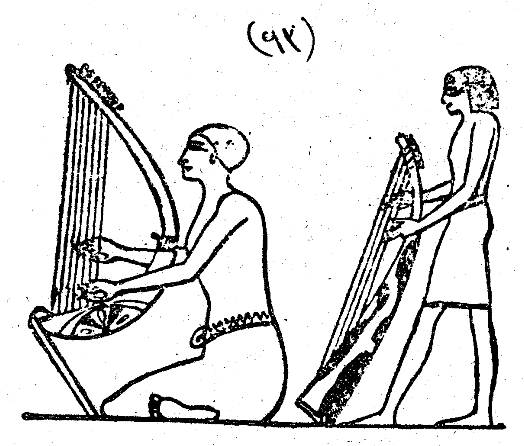
صنع الموسيقيون الفراعنة منذ الدولة القديمة أنواعا متعددة من آلات — الجنك — (الصنج) فمنها الصغير والكبير والمتوسط ، ولكل منها استعماله الخاص ، فالجنك الكبير الحجم يوضـع أمام العازف الذى يؤدى عليه وهو واقف فى الأماكن الثابتة مثل المعابد والقصور ، وهو يستعمل يديه معا ، حيث تخصص اليد اليمنى لنبر الأوتار القريبة من جسم العازف ، واليد اليسرى لنبر الأوتار البعيدة ، أو يتم العزف باليد اليمنى فقط ، اذا كان عدد الأوتار محدودا ، والجنك الكبير يشبه آلة الهارب الحديثة المعروفة حاليا ، والتى تستخدم كاحد الآلات الوترية الهامة فى الأوركسترا السيمفونى الحديث ولكن بدون أيـة بدالات ، وهو بالطبع منحدر من تلك الآلة المصرية القديمة جدا .

أما الجنك الصغيرة فهو يوضع على فخذ العازف ، والمتوسط الحجم فيوضع على الكتف أثناء السير فى المواكب والاحتفالات الملكية والطقوس الدينية فى المعابد .

٣ — عازفـو النـاى :

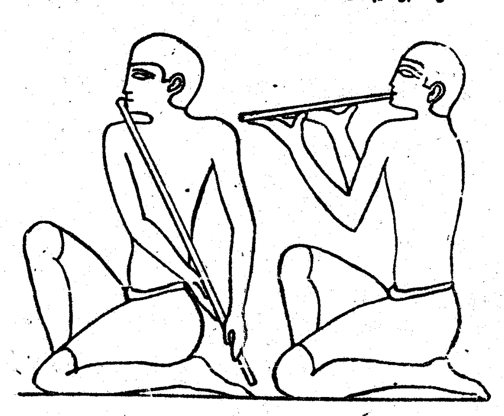
لأن آلة — الناى — المصرية القديمة المصنوعة من أعواد الغاب ، وبنفس الصـورة المعروف بها حاليا فى مصر والبـلاد العربية ، آلة رقيقة الصـوت هادئة . كان يتراوح عدد العازفين عليها فى الفرقـة الموسيقية القديمة من واحد حتى ثمانية أفراد وربما أكثر من ذلك .

ففى الصـور والنقوش الموجودة فى المعابـد والمتحف المصرى ما يوضح تلك الفكرة ، رغم أن النقوش لا تمثل الحقيقة الا بشـكل



(شكل ٢٥)

من مقابر طيبة فى الدولة القديمة المصرية عازفان على الجنك



(شكل ٢٦)

عازفان على الناى والزمار من الدولة [illegible]

مختصر ومحدود ، وهو فى العادة تصـوير لمجرد قطـاع من حدود الرؤية وفى حدود المساحة بالنسبة للفنان النحات .

وقد وجد فى بعض اللوحـات عددا من العازفين على الناى ، مع الدفوف والمصفقين فقط ، وهـذا دليل على أهمية تلك الآلة ، وعلى الاحساس الرقيق المرهف الذى كان يتمتع به أجدادنا الفراعنة .

وقد توفرت فى الدولة القديمة الآلات الموسيقية بأنواعها وفصائلها الثلاثة ، والتى يمكن تفصيلها فى التالى :

اولا — الآلات الايقاعية :

الآلات الايقاعية ، من أقدم أنواع الآلات الموسيقية التى عرفها الانسان ، وعادة ما يقتصر دورها على ضبط الايقـاع والزمن وعلى تنظيمه وتقويته ، لذلك لعبت الأداة الايقاعية دورا هاما فى الموسيقى الفرعونية ، ولكن بشكل مهذب رأق وهادىء ووقور ، دون صخب وضجيج ، خصوصا فى مصاحبة الرقصـات والحفلات الملكية ، وفى المعـابد .

والآلات الايقاعية التى عرفتها الدولة المصرية القديمة هى :

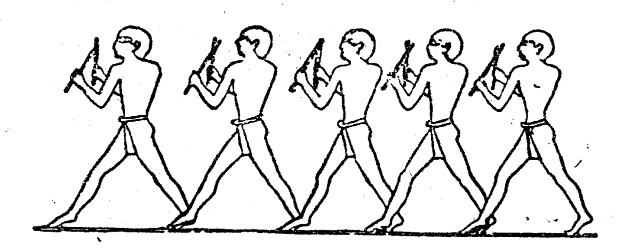
١ — المصفقـات :

صنع الانسان المصرى المصفقات على اختـلاف نوعياتها ، لكى يستعيض بها عن الدق باليدين أو القدمين ، وقد تفنن المصرى القديم فى صناعتها وتشكيلها وزخرفتها ، وكانت تصنع من الخشب أو الحجارة أو العظام أو العاج أو المعادن التى عرفوها وعرفوا كيفية سباكتها ثم تشكيلها ، وقد شكلوا من تلك المواد المصفقات التالية :

(أ) القضبان المصفقة :

وهى عبارة عن عصى رفيعة نوعا ، عادة ما تصـنع من الخشب

وطولها يتراوح بين ٥٠ الى ٨٠ سم ، وتضرب بعضها البعض كما هو واضح فى النقوش التى وجدت فى مخلفات الأسرة الخامســة بالمقبرة رقم ١٥ ببنى حسن بالمنيا .



(شــكل ٢٧)

(ب) الأذرع المصفقــة :

وهى عادة ما تنحت من الخشب لتمثل شــكل اليد أو الذراع والأصابع بدقة شديدة تدعو الى الدهشة وتشهد على براعة النحات والفنان المصرى القديم ، وهى تصنع فى أحجام وأطوال مختلفة لكى تعطى درجات صــوتية متباينة ، كما تصنع أحيانا من العاج أو العظام ويوجد منها فى المتحف المصرى ببرلين نماذج عديدة .

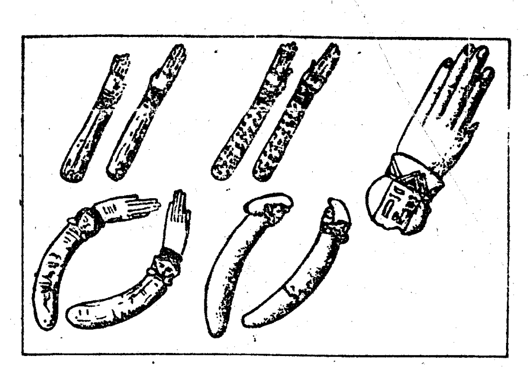
(جـ) الأرجــل المصفقة :

وهى نوع من المصفقات تصنع وتتشــكل على صــورة الأرجل وتستخدم مزدوجة فى أحجام مختلفة ، كما قد تصنع أيضا من الخشب ، ولها نماذج كثيرة فى متحف برلين كذلك .

(د) الألواح المصفقــة :

وهى ألواح خشبية طولها حوالى ٤٠ سم تقريبا ، وتضرب بعضها

البعض لتصدر صوتا ايقاعيا يستخدم فى تأكيد وتوضيح الضغوط القوية فى الأزمنة الموسيقية •



(شكل ٢٨)

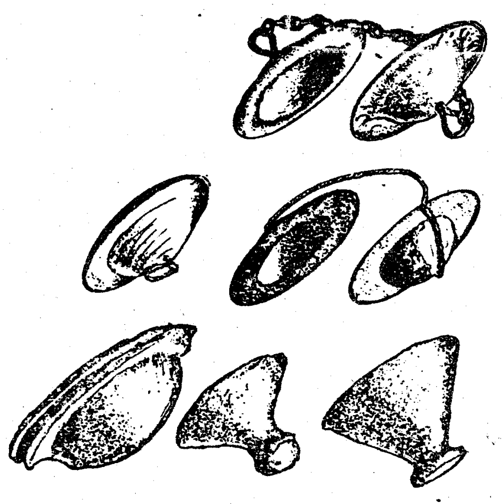
المصفقات المصرية اذرع ورؤوس

) الرؤوس المصفقة :

وهى أيضا تصنع على شكل رأس الانسان أو الحيوان أو الطيور، ولها مقبض تمسك منه لتطرق بعضها البعض ، كما صنعت أيضا من المعادن أو الخشب أو العظام أحيانا •

٢ - الأجراس والجلاجل :

كانت الأجراس والجلاجل تصنع عادة من البرونز على شكل نصف بيضة يخترقها سلك من الحديد لكى تعلق أو تمسك منه ، بينما يكون طرفه الثانى ممتدا الى داخل الجرس وينتهى بالتواء كروى ثقيل ، لكى يقرع الجدران المحيطة به عند الاهتزاز أو الرج •



(شكل ٢٩)

الاجراس والصاجات والصنوج المصرية القديمة

٣ ـ الشخاليل :

وجدت من الشخاليل نوعيات متعددة ، ومنها نماذج سليمة رائعة التركيب والتشكيل موجود فى المتاحف المصرية بالقاهرة وفى برلين وغيرها ، وهى تشبه الى حد كبير الشخاليل الشعبية المصرية التى تباع حاليا فى الأسواق الشعبية وفى الأعياد للأطفال .

وهذه الشخاليل كانت تصنع من الخوص أو البوص المجدول (الغاب) ، ولها مقبض لليد مصنوع من الخيزران ، وتكون على شكل

كمثرى مقفلة تماما ، وبداخلهـا قطع من الزجـاج أو المعدن الرقيق كالصفيح لكى تحدث صوتا مشخللا عند الرج أو الاهتزاز •

٤ ـ السيستروم أو الصلاصل :

وهى أداة معدنيـة ايقاعية ما زالت مستخدمة فى مصر وأماكن متفرقة من العالم حتى اليوم ، وهى تحدث صوتا معدنيا (صليل) وكانت فى الدولة المصرية القديمة خاصة بالمعابد فقط ، لذلك صنعت من البرونز ، كما كانت تصنع من الذهب الخالص أحيانا لكبار رجال الكهنة والملوك ، ولها مقبض يتراوح طوله بين ١٢ ــ ١٥ سم ، ويعرف منها عدة أنواع مثل :

(أ) السيستروم المعدنى :

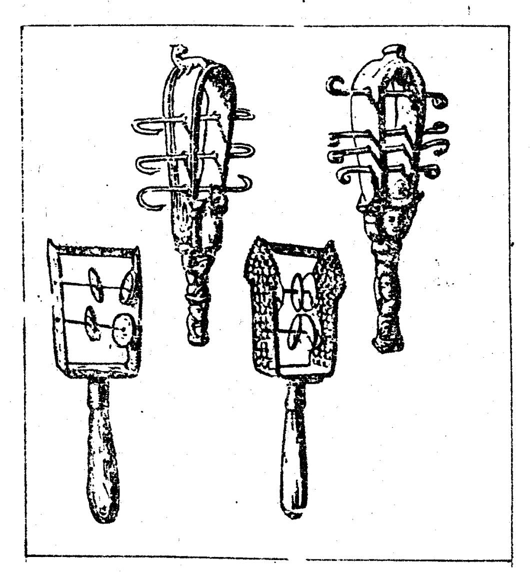
وهى قضيب مزوى على شكل حرف U أو على شكل حـدوة الحصان ، ومن أسفلها يتدلى مقبض لليد ، بينما طرفى الحدوة يخترقها ثلاثة أو أربعة أسـلاك معدنية نهايتها من الأطراف الخارجية ملتوية فى اتجاه عكس بعضها البعض ، حيث تنزلق الأسلاك تلك داخل الثقوب لترتطم بجدارى القضيب عند تحريك الآلة ، مصـدرة صوتا معدنيا رقيقا ، وأحيانا كانت توضـع داخل السلوك قطع معدنية تشبه الفلوس أو القروش المثقوبة ، لكى تنزلق على الأسـلاك وترتطم بالجـدران بعضها البعض لكى تزيد من قوة ووضوح الصوت المسموع •

(ب) السيستروم الناقوسى :

وهو عبارة عن ناقوس مستطيل متصل بمقبض اليد ، ويتخلله من الداخـل قضيبان أو ثلاثة تتحرك داخله ، محدثة صـوتا معدنيا عند الاهتزاز لارتطامها بالجدران ، وقد يزخرف الناقوس والمقبض على شكل الآلة ــ هاتور ــ •

وقد كان استخدام السيستروم بأنواعه قاصرا على النساء من الكهنة ، وذلك لاعتقاد الفراعنة أن صليل المعادن يبعد الشياطين ويبعد

المخاوف عنهم ؛ كما كان يستخدم فى الحفلات والأعياد والمناسبات السارة أحيانا ؛ لهذا فالسيستروم يعد رمزا للديانة المصرية القديمة ، وأيضا رمزا للموسيقى عندهم •



(شكل ٢٠)
السيستروم المصرى بانواعه

وما زالت تلك الوسيلة مستخدمة حتى اليوم فى الشعائر القبطية وفى أذكار الطرق الصوفية الاسلامية ، وان استبدلت بالقضبان والمثلثات والصاجات المعدنية الصغيرة • كما انتقل استخدام تلك النوعية من الآلات الايقاعية وفكرتها الى الحضارات الأخرى المجاورة، والحضارات التى جاءت بعدها بآلاف السنين •

ومما هو جـدير بالذكر ، أن الآلات السابقة كلهـا من الآلات الايقاعية البسيطة ذاتية التصويت Idiophone والتى يصدر فيها الصـوت بواسطة تذبذب جسم الآلة أو الأداة نفسها كاملا بعد طرقه بواسطة جسم مشابه ، أو أية آداة أخرى ، أو بالرج والاهتزاز ، وبالطبع لا يوجد لها صندوق مصوت يتم من خلاله تكبير الصـوت وتضخيمه •

٥ ـ الطبـول :

رغم توصل المصريين القدماء الى آلات النفخ والآلات الوترية بنوعياتها العديدة (كما سـنرى) وكذلك الآلات الايقاعية ذاتيـة التصـويت الا أن ذكر الطبول أو نقشـها فى تلك الفترة من الدولة القديمة كان شبه معدوم أو نادر ، ربما لأنها كانت فى نظرهم آلات تافهة بسيطة أو منحطة غير ذات أهمية ، وشيئا لا يستحق الاشـارة اليه وذكره ، بجوار ما أنجزوه من حضارة ومعارف واكتشافات كبيرة، اللهم الا نموذج واحد لآلة طبل وجدت فى مقابر بنى حسن بالمنيا ، من الأسرة الثانية عشرة ، أى فى بداية الدولة الوسطى •

ثانيـا ـ آلات النفـخ :

عرف المصريون القدماء منذ الدولة القديمة ، آلات النفخ المتعددة البسيطة ذات النفخ المباشر فى العمود الهوائى كالنايات ، ولكن صنعوا منها النايات القصيرة ذات الصوت الحاد والطويلة ذات الطبقة الصوتية الغليظة ، الى جانب أهم آلات النفخ التى عرفتها الحضارات القديمة ونقلتها عن المصريين ، وهو المزمار المزدوج •

١ ـ النـاى :

وهو قريب الشـبه جدا من الناى المعروف حاليا فى مصر وفى

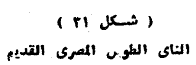
البلاد العربية ، ويعزف أيضا بنفس الطريقة المستخدمة الآن ، حيث يمسكه العازف مائلا الى اليسار نافخا فيه على حافة الفتحة العليا للأنبوبة التى تبرد وتسوى لكى ينكسر عليها الهواء المضغوط المرسل من فم العازف لكى يتردد داخل الأنبوبة صوته الرقيق المميز ، وكان الناى يصنع كذلك من أعواد الغاب ، أو من قصبة مجوفة من الخشب مفتوحة الطرفين .

والناى هو أحد العناصر الأساسية الثلاثة التى تتكون منها الفرقة الموسيقية فى الدولة القديمة . وكان يستعمل منه نوعان :

النـاى الطويـل :

يقرب طوله من قامة العازف وهو واقف ، وبالطبع فهو صعب العزف لأن طوله يحتاج الى قوة نفخ شديدة ، كما أن الطبقة الصوتية منخفضة جدا لذلك السبب ، وهو يمثل أحد أنابيب المزمار المزدوج ، التى تؤدى فى العادة درجة الباص الغليظة الممتدة (البيدال) كما سنرى فيما بعد ان شاء الله .





(شكل ٣١)
الناى الطويل المصرى القديم

النــاى القصــير :

وهو الأكثر استعمالا وشـيوعا ، حيث يبلغ طوله حـوالى من ٦٠ ـ ٨٠ سـم ، وعلى جانبيه ثقوب تبلغ من ٢ ـ ٤ ثقبا ؛ وهى تستخدم فى زيادة عدد الأصوات المستخرجة من الآلة لتساهم فى تشكيل حركة لحنية أكثر ثراء .

ويستخدم العازف الناى القصير وهو جاث على احدى ركبتيه ، رافعا الأخرى وممسكا الآلة مائلة من الفم الى الجهة اليسرى عادة .

وأقدم صور للناى عثر عليها كانت منقوشـة على الارتواز فى نقوش ما قبل الأسر ، ومن الملاحظ أن الرجال كانوا يقومون فقط بعزف الناى فى الدولة القديمة ، بينما وجدت نقوش من الدولة الوسـطى للنساء وهن يعزفن عليه .

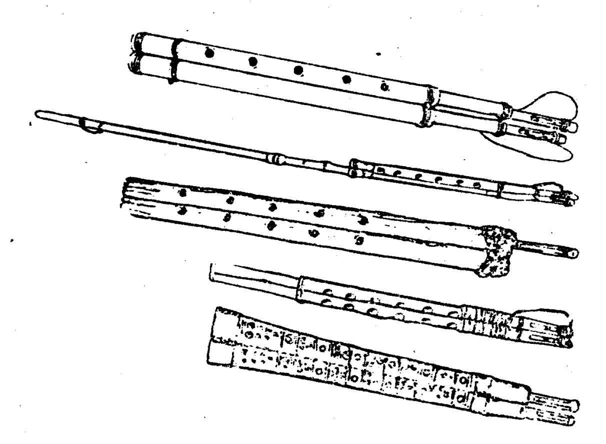
وكان العازف يستخدم عدة نايات مختلفة الأطوال ، ويختلف فيها عدد الثقوب ، حتى يستطيع أن يؤدى الحـانا مختلفـة التنوع والطبقات الصوتية وهذا الأسلوب مازال يستخدمه عازفو الناى حتى اليوم فى الفرق الموسيقية العربيـة والشرقية ، وذلك حين يحتفظون بحقيبة مليئة بالنايات لكافة المقامات وعلى مختلف الطبقات الصـوتية الصغيرة والكبيرة .

٢ ـ المزمـار المزدوج :

المزمار المزدوج كما هو مفهوم من التسمية عبارة عن أنبوبتان من الغاب أو من الخشب المجوف ، متلاصقتان من عند الجزء الذى يكون فى فم العازف وحيث يلتقيان ، ثم يفترقان بعد ذلك فى انفراج وتباعد ، والأنبوبتان أحداهما وهى الأطول ليس بها ثقوب ، بل تصـدر درجة صوتية واحدة ممتدة ثابتة ، لتكون بمثابة أرضية Pedal Note بينما الأنبوبة الثانية ، بها عدة ثقوب تتحرك عليها أنامل العازف وهو يؤدى الحركة للحن الأساسى للمقطوعة (الميلودية) .

والمزمار المزدوج يشبه تماما من حيث الفكرة ، آلة الأرغول ـ المصرية ـ التى مازالت مستخدمة الى اليوم فى الفرق الشعبية الفلاحية والصعيديه والبدوية كذلك ، ولكن الفرق بينهما يتمثل فى أن الأراغيل الحالية بأنواعها واسمائها المختلفة ، تكون الأنبوبتان فيها متلاصقتان معا ، واحداهما أيضا قصيرة تبلغ فى المتوسط حوالى ٨٠ سم ، بينما يصل طول الأخرى الى حوالى طول قامة العازف متجهة الى أسـفل الأرض فى بعض النوعيات بينما يقل طولها فى الأخرى • وهـذا يبين بوضوح أن الأرغول ـ المعروف الى اليوم ، هو كذلك آلة مصريـة صميمة قلبا وقالبا وآلة قديمة جدا قدم الحضارة المصرية •

والمزمار المزدوج لم يكن من العناصر الهامة الرئيسية فى الفرقة المصرية فى الدولة القديمة ، وخصوصا فى المعابد ، بينما كان يستخدم كآلة رئيسية فى الحفلات والمناسبات الملكية والدنيوية فقط خاصـة باللهو والمسرات •



(شكل ٣٢)
نوعيات مختلفة المزامير

ثالثا — الآلات الوترية :

من البديهى أن العثور على آلات وترية الى جانب الناى فى آثار الدولة القديمة ، لهو دليل على مدى التقدم والتطور الحضارى الذى وصل اليه الانسان المصرى فى هذه الفترة (حوالى ٣٠٠٠ عام ق٠م) علما بأن الآلة الوترية (كما ذكرنا من قبل) كانت نهاية المطاف فى التقدم الموسيقى بالنسبة للحضارات الأخرى ، لما لها من مواصفات خاصة وتجهيزات معينة لا يتوصل اليها الا انسان له كفاءات معينة وقدرات عقلية وخبرات عالية ، فما بالك اذا كان ذلك متاحا للمصريين فى الدولة القديمة •

ولم توضح النقوش فى الدولة القديمة ، ولم تكشف سوى عن آلة نبر وترية واحدة هى الجنك (الصنج) الزاوى أو المنحنى أو المقوس ، وهو عبارة عن (هارب — Harp)صغير نوعا بسيط التركيب ، حيث يوجد فى نقوش الأسرة الرابعة من تلك الدولة ، آلة من هذا النوع كاملة التكوين والصناعة بصندوقها المصوت وأوتارها العديدة (انظر شكل ٢٠ ، ٢٥) •

***

تشتمل الدولة الوسطى على ستة (٦) أسر فقط ، من الأسرة الثانيــة عشرة حتى الأسرة السابعة عشرة ، والتى ظلت تحــكم مصر حوالى ٤٠٠ عــام وحتى ١٦٠٠ ق٠م ، وفيها لم تخرج الموسيقى كثيرا عن الشكل والاطــار العام لموسيقى الدولة القديمة ، حيث لم يجد هناك تطورا كبيرا فى الآلات الموسيقية ، مثل الآلات الايقاعية وآلات النفخ ، فقد ظلت على ما هى عليه تقريبا ٠

أما التطور الجدير بالذكر ، فقد كان فى حقل الآلات الوترية ، فقد ظهرت ولأول مرة فى عهد الدولة الوسطى المصرية آلة ــ الكنارة ، وهى تشبه آلة الطنبورة النوبيــة تماما من حيث الفــكرة والتركيب والشكل العام وطريقة التصنيع وأســلوب الضبط وطريقة العزف ، كما تشبه قريبتها آلة السمسمية ــ المعروفة فى منطقة القناة (بورسعيد والاسماعيلية والسويس وسيناء كذلك) مع اختلاف طريقة الضبط والتسوية فقط ٠

وتلك الآلة لم تنتشر ويعم استعمالها بشــكل كبير الا فى عهد الدولة الحديثة ، حيث سيتم شرحها وعرضها بالتفصيل ٠

وقد كانت الألحان فى موسيقى الدولة القديمة والوسطى متناسبة تماما مع الامكانات البسيطة للآلات الموجودة والمستعملة ، فموسيقاهم



(شكل ٣٢)
كنارة من الدولة الوسطى

هادئة معتدلة تدور فى حيز لحنى ضيق نوعا بأوتارها المصنوعة من ليف النخيل الذى لا يعطى بالطبع أصــواتا قوية واضحــة ، بينما كان — الناى كذلك رقيقا خافت الصوت .

أما المغنى فــكان يبدو هادىء الصــوت خافتا لا يفتح فمــه الا باليسير ، وذلك على النحو الذى نشاهــده فى النقوش من تلك الفترة رغم أن المغنى كان يعتبر من أهم العنــاصر فى الفرقة الموسيقية حينئذ ، ولعل النحات المصرى القديم كان دقيق التصوير والتعبير عن الواقع ، فنجد أن معظم اللوحات التى تمثل صورا للحفلات الملكية أو الطقوس فى المعابد توضح الشكل الموسيقى الذى كانت عليه ، فنرى المغنى لا يكاد يفتح فاه ، وهذا يؤكد أنه كان يؤدى فى الغالب

درجات صوتية محدودة متوسطة وبهدوء ، حيث أن المغنى فى هذه الحالة لا يضطر الى فتح فمه الا بالاتساع الذى يتناسب مع الدرجة الصوتية الموسيقية التى يريدها ، وحسب التعبير الذى يعبر عنه ، فكلما تناول درجة حادة نوعا ازداد اتساع فتحة الفم ، وكذلك كلما أراد أن يغنى بصوت جهورى قوى .

وعليه فقد كانت الموسيقى ملائمة تماما لشعب معتدل يعمل ويتسلى فى هدوء وفى طمأنينة ، كما كانت للموسيقى جلالها وقدسيتها ، فهى فى خدمة الدين بالدرجة الأولى ، وتتم ممارستها أصلا فى المعابد حسب الطقوس المحددة والشعائر التى تقتضى الخشوع والجد ، بعيدا عن كل مظاهر الاسراف والسفه .

بل وقد كانت للموسيقى والموسيقيين المكانة العالية والتقدير الخاص من الملوك والحكام ومن الشعب أيضا .

أما السلم الموسيقى المستخدم ، فكان السلم الخماسى الخالى من أنصاف الدرجات ، حيث أنه من الملاحظ أن الآلات تدلنا على ذلك ، وخصوصا آلات النفخ فى الدولتين القديمة والوسطى كانت ذات ثقوب تتراوح بين ثقب واحد الى أربعة ثقوب ، وهذا يعنى أن الآلة يمكنها أن تصدر خمس درجات فقط ، أما آلة الجنك ــ فمن النادر أن يزيد عدد أوتارها عن خمسة ، وان زادت على ذلك فيكون الوتر أو الوترين الزائدين غير ذات أهمية فى صلب تكوين اللحن الأساسى وغير رئيسيين .

***

الرقص والموسيقى

يعتبر الرقص من أقدم الفنون الجميلة التى مارسها الانسان وبالطبع فقد مارسه المصرى القديم ، السباق دائما الى كل ما هو جميل وحضارى ، ولكن ليس بالشكل البدائى والهمجى التى تمارسه الشعوب البدائية الأخرى ، انما فى أرقى صورة كفن وأداة للتعبير المهذب الراقى المتناسق الخطوات والحركات الدقيقة غير العشوائية •

أما عن الرقص فى حد ذاته ، فقد أحس الانسان بفطرته الى أهمية الحركة والايقاع المنظم ، وما لهما من أثر بين فى هز مشاعره ووجدانه ، وذلك قبل أن يعرف لغة التخاطب ، لذلك تستخدمه كل القبائل والشعوب الفطرية والمدنيات القديمة كأداة ووسيلة للتواصل والتفاهم والتعبير ، حتى عن الغيبيات والأمور التى يصعب التعبير عنها بالكلمة والصوت أحيانا ، وكان الوسيلة المثلى لطقوس العبادات الوثنية ومراسيم تقديم القرابين ، وفى أعمال السحر وطرد الأرواح الشريرة واستعطاف القوى الخيرة ، والعلاج والولادة ، والصيد والحرب ، الى جانب كونه الأداة الهامة فى حفلات العرس وأعياد الحصاد والزراعة ••• الخ •

وعليه فلم يكن الرقص عند المصريين القدماء لهوا وترفا أو نقيصة أو شيئا مزريا يجب البعد عنه ، بل أنه وعلى العكس ، كان عملا له

قدسيته واحترامه ، تجلة التقاليد وتقره فى الحدود المرسومة له وبالشكل الواجب اتباعه وممارسته •

لذلك كان اتصال الموسيقى بالرقص وثيقا ، ولم تكن آلات الطرق الا وسيلة لتنظيم حركات الرقص الايقاعية وتقويتها ، حيث ظلت تلك الآلات ملازمة للرقص منذ اكتشافها وحتى أيامنا هذه ، الى جانب أن الشعوب البدائية والفطرية والمدنيات القديمة لم تعرف الغناء الا مقرونا بالايقاع ثم بالرقص ، لذلك كانت الموسيقى بعنصريها الأساسيين ـ الايقاع والنغم فى خدمة الرقص الى أبعد مدى ان لم تكن وقفا عليه فى البداية •

كما كان الرقص عند قدماء المصريين رمزا للمسرات والأفراح وركنا أساسيا فى مظاهر الأعياد ، فالفلاح عند نضج محصوله يقدم أول ما يجنيه منه الى الآلهة ، قربانا وعرفانا بالجميل ، ويرقص لها فرحا وشكرا ، الى جانب أن الرقص كان كذلك ركنا أساسيا فى أعياد الآلهة وفى طقوس العبادة وشعائرها فى المعابد •

أما حركات الرقص نفسها ، فقد كانت بطيئة هادئة ليس فيها السرعة والعنف تبعا للحركة اللحنية والسرعة التى تؤكدها وتدل عليها النقوش التى خلفوها ، كما أن النقش نفسه يدل على صاحبه الفنان النحات ، كان فى حالة من الهدوء والطمأنينة على حياته وحاله ومعاشه الذى كانت تكفله له الدولة أو السلطة لكى يتفرغ فكره لها ، خصوصا حينما يكون العمل يتم التعامل فيه مع الحجارة الصماء الصلدة مثل الجرانيت ، وهو من أشد أنواع الأحجار الموجودة فى العالم صلادة وقوة ، وهو ما يبدو واضحا فى النقوش والرسوم فى الخطوط الثابتة الواضحة المعالم •

وكان أغلب أشكال الرقص فى الدولتين القديمة والوسطى ،

مما هو معروف بالرقص الجميل ، الذى يقمن به النساء فى البيوت لمسرات الأزواج والسادة ، وهن يرتدين الثياب الشفافة الفضفاضة مع الاغراق فى التزين ، مع أداء الحركة الرشيقة المهذبة بطيئة الخطوات ، وهن يرقصن دائما فى جماعات بنظام دقيق موحد الخطوات ، ولا يرفعن أقدامهن عن الأرض الا قليلا ، مع تحريك اليدين فى تشكيلات جميلة فى كل الاتجاهات ، مع التصفيق بالأيدى أو الدق على الفخذين ، ويصاحبهن عادة ثلاثة أو أربعة أخريات فقط للتصفيق ، حفظا وضبطا للايقاع وتنشيط الرقص .

أما المصاحبة من الآلات الموسيقية فكانت غالبا ما تؤدى بآلتى الجنك والناى .

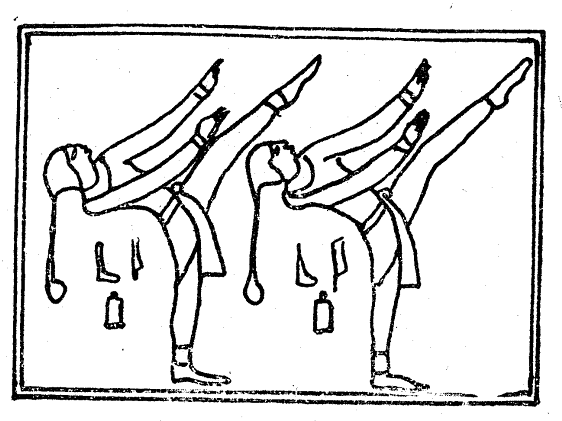


(شكل ٣٤)
الراقصات العازفات على الدفوف والسيستروم

وبالطبع لم يخل الحال من وجود الرقص السريع النشط الذى يقوم به الرجال غالبا ، حيث يقبض الرجل بيديه على قطعتين صغيرتين من الخشب ، يقرعهما ببعض فى أثناء الحركات السريعة القوية تعبيرا عن

حيوية وفتوة الرجولة ، مع استخدام القضبان والرءوس المصفقة ، كما يبدو بوضوح فى النقوش التى خلفتها الأسرة الخامسة •

هذا الى جانب الرقص الفنى ، حيث يوجد فى نقوش الأسرة الخامسة أيضا صورا لنساء يرقصن فى جماعات رقصا نشيطا دقيقا محسوب الخطى ، يماثل رقص الباليه الأوروبى الحديث ، كما وجدت كذلك فى نقوش الدولة الوسطى فى مدافن بنى حسن ، صورا لما يمكن أن نسميه الآن بالرقص التعبيرى التوضيحى ، الذى يعبر ويشير الى أحداث أو مواقف معينة ، مثل التعبير عن قصص الحروب والانتصارات التى حققها الملك ، والتعبير عن حب الشعب وتقديره له •



الرقص الفنى

(شكل ٣٥)

***

الخلاصـــة :

حين انتهت الأسرة الثالثة عشرة وجاءت الأسرة الرابعة عشرة ، تخاصم الأمراء فيما بينهم وتنازعوا السلطة ، مما أدى الى ضعفهم فى النهايـــة ، وتفـــكك أواصر الترابط بينهم ، ونتيجـــة لذلك ضعفت قوة الدولة والجيش ولم يسهروا على حماية بلدهم وحماية حدودها ، فكان أن أدى ذلك الى تجرأ الأعداء من البرابرة الهكسوس القادمين من الشرق ، الى مهاجمـــة مصر عبر الصحراء من ســيناء الخالية من الحماية الواجبة وافدين على خيرات مصر من خطر المجاعات التى حلت ببلادهم •

وهكذا احتلوا مصر قرنا من الزمان ، وكانت هــذه الفترة من أحلك فترات تاريخ مصر القديمة ، ولهذا السبب تجاهلها المصريون بعد ذلك ولم يدونوا شيئا عنها ، ربما خجلا أمام التاريخ والأحفـــاد القادمين فيما بعد ، حتى تمكنوا من طردهم واسدال الستار على ذلك العصر المظلم ، وذلك بفضل جهود ملوك الأسرة الثامنة عشرة حوالى عـــام ١٦٠٠ ق•م ، وقد قاموا بمحو كل الآثار التى خلفها الهكسوس الذين كانوا مصـــدر القلق والكراهية الشديدة لهم ، حتى أنهم لقبوهم بالبرابرة والرعاه احتقارا لشأنهم وتجاهلا لهم •

أما على الجانب الآخر ، فقد استفاد الهكســـوس كثيرا ، ومن

بعدهم الأشوريين من خبرة وحضارة المصريين ، ومن تلك الفترة كثيرا ، فقد دخلوا مصر همجيين فارين من الفقر ومن المجاعات ، منتغلين حالة الهدوء والأمن فى مصر التى لم يكن فى حسبان حكامها كما أشرنا اهتماما بذلك • وبالطبع استولى الهكسوس على خيراتها وخبراتها ونقلوها الى بلادهم ، وأخذوا من عمال مصر أمهرهم وأكثرهم خبرة حضارية ، لكى يشيدوا بها حضارتهم التى قامت على أكتاف المصريين، كما سنرى ذلك واضحا فيما بعد عند دراسة موسيقى الحضارة الأشورية ، فهم فى الحقيقة لم يضيفوا أو يبتكروا أو يقدموا شيئا جديدا له أهميته الحضارية والتاريخية •

***

الدولــة الحديثــة

تشــتمل الدولة الحديثــة على أربع عشرة أسرة ، من الأسرة الثامنة عشرة الى الأسرة الثلاثين ، وفى تلك الفترة وفى ظل حكام أقوياء، توغــل المصريون الى أرض الجزيرة (العربيــة) وعبروا البحر حتى المحيط والبحر الأبيض المتوســط حتى مالطة وكريت والشــواطىء الشرقية وامتدت أملاكهم وفتوحاتهم الى آسيا الصغرى ، واتصــلوا بالمدنية الآسيوية اتصالا وثيقا ، فانتقل بذلك الكثير من علوم وفنون وحضارة مصر الى المدنيات الآسيوية ، كما انتقلت بعض الخصــائص من المدنية الآسيوية الى مصر وتسابق الملوك هنــاك الى تقديم الهدايا يتقربون بها الى الفراعنة حكام شعب مصر .

وقد أثر ذلك بالطبع على الموســيقى المصرية نتيجة للاتصــال المباشر بين المصريين وجيرانهم وازدهــار التجارة وحــركة الانتقال فيما بينهم ، ولكن الملفت للنظــر أن نرى فى بعض النقوش المصريــة رسوما لعازفين ومغنين وراقصين قصــار القامة نوعا بالنســبة لحجم المصريين المعتاد فى الرســوم والتماثيــل ، وهم يلبسون زيا مخالفــا للمصريين ، وهذا يدل بشكل واضح على أن البلاطات المصرية للملوك كانت بها فرقا أجنبية تعزف وتغنى بلغة وموسيقى بلادها .

كما تدل النقوش على أنه كانت فى البــلاط المصرى فرقتــان ، احداهما مصرية والأخرى آسيوية ، وذلك انما يبين مدى التقارب بين



(شكل ٣٦)
فرقة آشورية فى مصر

كل من الحضارتين ومدى المعرفة والثقافة والفن والاطلاع على معارف وفنون الآخرين ، واستعدادهم لتقبل الثقافات والخبرات الأجنبية الأخرى والتعرف على خبراتهم والاستفادة منها .

وكل ذلك يؤكد أيضا على مدى التقارب بين الطابع الموسيقى والأسلوب بين الحضارتين المصرية والآسيوية والاشورية والبابلية الى حد ما ، الى جانب بعض التقارب فى شكل التناول اللحنى ، وهذا ما جعل المصريين يحرصون على استجلاب تلك الفرق الأجنبية لأنها بالطبع تجد فى نفوسهم بعض التقبل والاستظراف والا ما استوردوها ، الى جانب ما فيها من الجديد بالنسبة لهم والمشوق والمستحدث .

موسيقى الدولة الحديثة :

حدث الكثير من التغير والتطور فى موسيقى الدولة الحديثة ، عن موسيقى الدولة القديمة والوسطى ، فالهدوء والاعتدال والبطء

والبساطة ، أصبح محلها موسيقى مخالفة تماما من حيث الصفات والطابع ، وذلك لأن الآلات تبدلت وتطورت وكثرت نوعياتها وتحسنت صناعتها وظهر الجديد منها ؛ أما الآلات القديمة فقد دخل عليها التعديل والتبديل فى المواد المصنعة منها .

وعلى سبيل المثال ، تعددت آلات الجنك ــ وكبر حجمها وزاد عدد الأوتار ، كما عم انتشار ــ الكنارة ــ (الطنبورة) وكان انتشار المزمار المزدوج الحاد الصوت ليحل محل الناى الطويل الخفيض الصوت ، وتنوع الآلات الايقاعية وتشكلها المتنوع مثل الصنوج التعديل والتبديل فى المواد المصنعة منها .

وبذلك أصبحت الموسيقى حادة صاخبة نسبيا عما كانت فى الدولتين السابقتين ، وهو ما يبدو واضحا جليا فى النقوش التى أصبحت تشع نشاطا وحركة وحيوية ، سواء كان ذلك فى موسيقى الرقص أو فى حفلات القصور أو المناسبات العامة ، حتى فى الموسيقى الدينية فى المعابد ، فقد بلغ عدد العازفين فيها والمنشدين المئات ، خصوصا بعد أن بنيت المعابد الكبيرة الضخمة (كما فى معبد الكرنك وأبى سنبل والأقصر) والتى تبلغ أبهاؤها وأعمدتها عشرات الأمتار طولا وعرضا وارتفاعا وهذا يتطلب بالطبع أصواتا قوية هادرة لكى تسمع بها .

وقد تطور كذلك السلم الموسيقى المستخدم ، فأصبح سباعيا الى جانب السلم الخماسى الأصلى الذى تطور منه ، والسلم السباعى الذى عرفه الفراعنة يتماثل تماما مع السلم السباعى المعروف حاليا بما فيه من أبعاد كاملة (أتوان) وأنصاف الأبعاد (انظر كيفية التحول من الخماسية الى السباعية فى الباب السابق) .

ولكن ليس من الممكن الآن تحديد كيفية ترتيب تلك الأبعاد

بدقة وأى نوع من السلالم كانت (كبيرة وصغيرة أم ملونة أو بهـا درجات متوسـطة كما فى الموسيقى العربية حاليا •••) وهو ما يشكل الصعوبة الكبيرة فى البحث والدراسـة لهذا الموضـوع ، وهو من العسير فى غياب التدوين الموسيقى ، ومن العسـير الجزم بها بدقـة وأمانة علمية ، مع احتمال وجود تلك النظم البنائيـة الموسيقية كلها أو بعضها ، مع ذلك التطور البعيد فى أساليب لبناء والتركيب اللحنى والآلات الموسيقية •

الآلات الموسيقية فى الدولة الحديثة

اولا ـ الآلات الوتريـة :

١ ـ العود ذو الرقبة القصيرة :

وهو يشـبه الى حد ما العود المستعمل فى مصر الآن من حيث الفكرة والشكل العام ، وهو عبارة عن صندوق مصوت بيضـاوى الشكل غالبا ، مصنوع من الخشب الثمين رقيق الجدران ، أما الرقبة فهى عبارة عن عمود صغير من الخشب المستدير السميك ، وهو يخترق الصندوق المصوت من داخله كالسهم لكى ينفذ من الناحية الأخرى ، وتثبت فيه بمسامير من الخشب كذلك . وتركب فوقه الأوتـار التى تمتد الى الطرف الآخر من الآلة لتثبت عليه تماما •

وتنبر أوتار العود بريشـة من الخشب ، كانت تعلق عـادة فى الآلة بخيط كى لا يفتقدها العازف ، وقد عثر فى مقابر طيبة على عود من هذا النوع أقرب شبها الى العود المعروف الآن •

٢ ـ العود ذو الرقبـة الطويلة :

وهو يشبه الطنبور أو البذق ـ الذى يستخدم حاليا فى بـلاد الشـام ، وكانت على رقبتـه الطويلة علامات تحدد مواضـع العفق بالأصابع على الأوتار ، والتى يطلق عليها الدساتين ، ففى نقوش من

الأسرة الثامنة عشرة ، يشاهد عود — من تلك النوعية تبلغ عدد دساتينه اثنى عشر (١٢) ، ولأن تلك الدساتين متقاربة ، فمن المحتمل أن الدرجات التى تحددها ربما تكون ذات أبعاد صغيرة أو متوسطة ، وكان عدد أوتار ذلك العود (الطنبور المصرى القديم) يتراوح بين وترين أو ثلاثة ، ويوضح لنا ذلك عدد الشراشيب — المدلاة من نهاية رقبة الآلة ، والتى كانت كل منها بمثابة نهاية الوتر ومكان ربطه على الرقبة .



(شكل ٢٧ أ)
عود ذو رقبة طويلة له وتر واحد

(شكل ٢٧ ب)
العود ذو الرقبة الطويلة ، من الأسرة ١٨ ق.م (وترين)

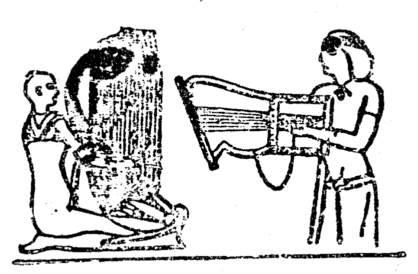
والصندوق المصوت للعود ذو الرقبة الطويلة بيضــاوى الشكل فى الغالب أو مستديرا أو سداسى الشكل ، وعلى سطحه توجد ثقوب موزعة بشكل منظم ، أو بدون ثقوب أحيانا .

وكانت الآلة تحمل الى جانب الصــدر ، أو توضع رأسية (كما فى الرباب المصرى) ، ويعد ظهور تلك الآلة على النحو الذى ســبق توضيحه ، دليلا على ما بلغته المدنية الموسيقية عند القدماء المصريين ، لأن تلك الآلة تعد من أرقى الآلات الوترية التى يتم العفق عليهــا لاخراج درجات صوتية متعددة من وتر واحد ، وهو أسلوب يعد نهاية المطاف والقمة فى تطور الآلات الموسيقية الوترية ، علما بأن الدولتين القديمة والوسطى ، لم تعرفا فكرة العفق على تلك الأوتــار القليلة للحصول على أصوات كثيرة ، ولكنها خصصت لكل درجة صــوتية وترا خاصا بها (حرا) يضبط عليها ، لذلك لابد للآلة من عدد كبير من الأوتار يساوى عدد الأصوات المطلوبة ، هذا فى حين أن الطنبور أو العود ذو الرقبة الطويلة فى الدولة الحديثة ، كانت تستطيع أن يستخرج منها ومن الوتر الواحد اثنى عشر صوتا على الأقل للعازف المــاهر المتمكن .

٢ - الكنــارة :

تسمى باللغة المصرية القديمة (كنر) ، واشتق منه التسمية العبرية (كنور) ثم العربية (كنارة) أو قيثارة ، وهى آلة وترية مصنوعة من الخشب تثبت أوتارها فى اطــار خشبى قد يكون منتظم الأضــلاع ، وقد ظهرت تلك الآلة أولا فى عهد الدولة الوسطى كما سبق أن بينا ، وكان لها فى ذلك العهد خمسة أو ستة أوتار ، زيدت فى الدولة الحديثة الى سبعة أوتار أحيانا .

والآلة تحمل معلقة أفقية أمام الصدر ، وتعفق باليد اليسرى عادة من خلف الآلة بينما تضرب اليد اليمنى الأوتار بريشة خشبية أو بقطعة



(شكل ٣٨)
عازفتان على الجنك والكنارة

من الجلد ، وقد تحمل الآلة رأسية أمام الصدر ، وليس لأوتار هذه الآلة أوتاد أو مفاتيح تضبط بها كما فى آلة ـ الجنك ـ بل تلف الأوتار على حلقات تنزلق على القضيب الأمامى من الاطار ، الذى يتركب من قضيبين جانبيين ، أحدهما أقصر من الآخر فى بعض الحالات، وبواسطة لف تلك الحلقات القماش بما عليها من أوتار ، يتم ضبط الآلة على النحو المطلوب ، وقد عثر على عدة كنارات من تلك الآلة فى عمليات الحفر الأثرية ، موجودة الآن فى بعض المتاحف العالمية والمصرية .

وقد انتقلت هذه الآلة بعد ذلك الى اليونان واستعملوها بنفس الشكل والأسلوب ، ومنها انتقلت كذلك الى الرومان ، ثم الى جميع الممالك الأوروبية الأخرى والافريقية ، كغيرها من الآلات .

وقد وجدت من الكنارات أشكالا وأحجاما متعددة ، فمنها المستدير والمربع والبيضاوى ، وذلك حسب المادة المتاحة التى يصنع منها الصندوق ، ومنها الصغير الحجم المعتاد ، ومنها الكبير الحجم الذى يوضع أمام العازف .

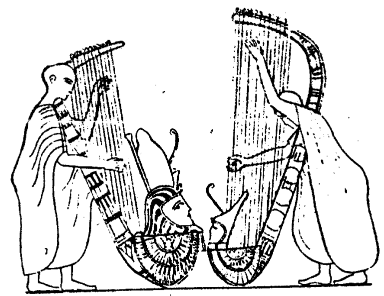
والكنارة تشبه آلة الطنبورة النوبية المعروفة الآن تماما من حيث الشكل العام وطريقة التصنيع والضبط ، حيث أن الطنبورة تضبط كذلك خماسيا حتى اليوم ، كما تشبه • السمسمية البورسعيدية — وان كانت تضبط سباعيا ، أى أن لها بالطبع خمسة أوتار فقط ، تضبط على أساس الخمس درجات الأولى من مقام الراست العربى ، أو السلم الصغير أو الكبير •

٤ ـ الجنـــك :

وهى آلة قديمة جدا عرفتها مصر من الدولة القديمة ، بل وكانت الآلة الوترية الوحيدة كما سبق أن أوضحنا •

أما فى الدولة الحديثة ، فقد كبر حجمها وزاد عدد أوتارها ، وكبر حجم الصندوق المصــوت شيئا فشيئا ، ووصل عدد الأوتار الى تسعة ثم الى ثلاثة عشر ثم الى تسعة عشر ، ولمـا زادت أوتـار الآلة الى ذلك الحد كان لابد من عمل أوتاد أو مفاتيح تسهل عملية الضبط ، وقد تفنن المصريون القدامى فى تجميل وزخرفة الآلة ، كما صنعوها من الأبانوس ومن الذهب وحلوها بالأحجار الكريمة ، أما أرقى ما وصل اليه صناع تلك الآلة ، فكان فى الأسرة العشرين حيث وجد نقش يمثل آلتين من هــذا النوع الفاخر فى مقبرة رمسيس الثالث وهما أكبر من حجم الانسان العادى ، وغنيتان بالزخـارف والنقوش ، وينتهى صندوق أحداها برأس أبى الهول يلبس تاج الوجهين ، بينما رأس الثانية بأحد الآلة يعلوه تاج الوجه البحرى ، وكل آلة بها حـوالى ثلاثة عشر وترا ، تنتهى كل منها بجزء من الخيط الحريرى المدلى على شكل شراشيب •

وقد تعددت أنواع الجنك ، فمنه المنحنى ، والزاوى ، وذو الحامل والكتفى ، وهو فى أبسط صوره عبارة عن صندوق مصــوت كبير



(شكل ٣٩)
جنكان كبيران

نوعا عن صندوق الكنارة ، ويمتد منه قائم منحنى من طرفه قليلا لكى تربط فيه الأوتار من طرفها الثانى العلوى ، أما الطرف السفلى فيربط فى سطح الصندوق المصوت ويمكن توضيحها تفصيليا على النحو التالى :

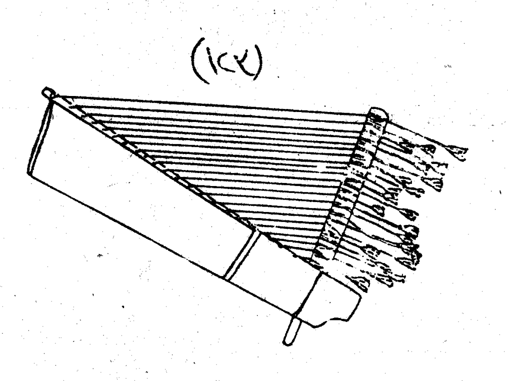
الجنك ذو الحامل :

وهو نوع من الجنك المنحنى ، ولكنه يرتكز على حامل يمنع اتصال الصندوق المصوت بالأرض ، والحامل اما أن يكون جزءا من الآلة أو مجرد حامل أو منضدة يوضع عليها أثناء العزف .

(انظر شكل ٢٥) .

الجنك الزاوى :

وهو نوع تتصل فيه الرقبة المربوط بها الأوتار بالصندوق المصوت مباشرة ليؤلفان معا شكل المثلث ، ويكون الصندوق المصوت ناحية العازف ، وهنا أشكال كثيرة من الجنك الزاوى صنعها المصريون فى الدولة الحديثة ، كما زاد فيها عدد الأوتار الى عشرين وترا .



(شكل ٤٠)
الجنك الزاوى

الجنك الكتفى :

وهو نوع من الجنوك التى تحمل على الكتف أثناء العزف سيرا فى المواكب والاحتفالات الدينية والملكية ، وصندوق الجنك الكتفى يكون على شكل قارب وتحمله العازفات عادة على الكتف الأيسر ، بحيث يكون الى الأمام ، أما الرقبة فتكون الى الخلف ، وتستعمل اليدان معا أثناء العزف ولصعوبة حمل وعزف الآلة فلا يركب عليها سوى ثلاثة أو أربعة أوتار فقط (انظر شكل ٤٤) •

ثانيا ــ آلات النفخ فى الدولة الحديثة :

مع بداية الدولة الحديثة المصرية ، تغيرت الموسيقى تغيرا كبيرا عما كانت عليه فى الدولتين القديمة والوسطى ، فاختفى الاعتدال والهدوء والبساطة والبطء ، وحل مكانها موسيقى على نقيض تلك الصفات ، فكانت السرعة والحيوية ، وأصبحت تتسم بالقوة والنشاط، وتغيرت الآلات وتعددت الى الأضخم والى الأقوى صوتا •

وقد تجلى ذلك بوضوح فى الآلات الوترية ثم آلات النفخ على وجه الخصوص ، وظهرت آلات جديدة لم تعرفها الدولتين السابقتين، ونوضحها كلها على النحو التالى :

١ — الزمار المزدوج :

كان لضعف صوت آلة الناى الهادئ ، ضرورة وجود نفخ تتمتع بصوت أحد وأقوى تفى بالحاجة الى الأصوات ذات الكفاءة التى يمكنها أن تملأ الفراغات والمساحات الضخمة فى القصور وفى المعابد ، لذلك اقتصر استعمال النــاى على الاستخدام الفردى الشعبى والحفلات الخاصة محدودة العدد والمساحة ، وحل الزمار المزدوج محله فى موسيقى الحفلات والمهرجانات والمعابد أحيانا .

ويتكون الزمار المزدوج كما هو واضح من الاسم ، من مزمارين من الغاب والأعواد المثقوبة ، ويوضعان معا ملتصقتين فى فم العازف ، ثم يفترقان بعد ذلك ويزداد افتراقهما كلما بعدا عن فم العازف ، ومن الملاحظ حسب ما توضحه النقوش ، أن عزف المزمار المزدوج كان يقتصر على النساء ، دون الرجال فى الدولة الحديثة .

ويتميز المزمار المزدوج بأنه حاد الصوت نظرا لقصر طول الأنبوبة الرئيسية للآلة التى تختص بأداء اللحن الرئيسى الأصلى ، والتى يتراوح طولها بين ٥٠ — ٧٠ سم ، بينما يتراوح عدد الثقوب بها بين ثلاثة الى سبعة ثقوب فى أكثر الآلات تقدما وتطورا ، لذلك تنوعت طريقة العزف عليها تبعا لعدد الثقوب ، فأحيانا كانت تعزف الأنبوبة الأساسية بيد واحدة وأحيانا باليدين معا ، بينما يسند المزمار الأيسر الخالى من الثقوب بإبهام اليد اليسرى ، على أن الأنبوبة اليسرى تظل مضبوطة على نغمة واحدة ثابتة ، فيما يسمى موسيقيا بالصوت الثابت الأرضية وهو ما يصطلح عليه بـ Pedal note

وهذا الأسلوب ما زال مستخدما ومعروفا الى اليوم فى الآلة المشابهة تماما وهى ــ الأرغول ــ والذى يقوم على نفس المبــدأ والفــكرة التركيبية ، ويطلق علية ــ الريس أو النوتى ــ وأحيانا كانت توجد للأنبوبة اليسرى عدد من الثقوب يتم اغلاق معظمها عدا الثقب المطلوب الذى يعطى أرضية الطبقة التى تقوم عليها القطعة الموسيقية وهى تعتبر الأساس الذى تبنى علــه القطعة أى Tonic وبذلك يمــكن ببساطة استعمال الآلة فى عزف أغنيات من طبقات مختلفة .

وقد وجد فى مقابر طيبة مزمارا مزدوجا له أربعة ثقوب ، ثلاثة منها مغطاة بالشمع أو الصمغ ، وبالطبع كان المزمار الأيسر أطول قليلا من المزمار الأيمن ، لكى يمكنه اعطاء الدرجة الغليظة المنخفضة ، مع ملاحظة أن أهم ما يميز المزمار المزدوج عن الناى ، حالة العثور عليهــا منفصلة منفكة عن الأنبوبة الأخرى ، هو وجود بوق للفم فى المزمار بينما يكون الناى بدونه ، هــذا علاوة على أن قطر القابة ــ فى المزمار تكون دائما أقل وأرفع من قطر الناى ، لأن المزمار بالطبع أحد منه صوتا (انظر شكل ٤٤) .

٢ ــ البــوق (النفــير) :

كان البوق يصــنع من المعدن الأصفر البرونزى ، ويبلغ طوله حوالى ٨٠ سم ، ويكون مخروطى الشكل تزداد نهايته فى الاتســاع كلما ابتعد عن فم العازف ، وله بوق صغير يوضــع فى فم العازف ، وتوجد من النفير نماذج وصور كثيرة ورسوم فى نقوش الأسرة الأخيرة للدولة الحديثة ، وفى نقوش العهد الرومانى فى مصر .

والبوق آلة بدون ثقوب أو غمازات ، لذلك فهو لا يعطى سوى

نغمة واحدة ثم جوابها ثم الدرجة الخامسة بتغيير قوة النفخ للعازف الماهر ، ولهذا قصر استخدامه على النداءات والاشارات العسكرية فى الحروب ، الى جانب الاعلان عن قدوم الملوك والشخصيات الهامة ، كما كان يستخدم أحيانا فى المعابد عند تقديم القرابين .

وقد كان أول ظهور تلك الآلة فى عهد الملك تحتمس الرابع وربما كان تأخر ظهوره فى مصر يرجع الى صعوبة صنعه واحتياجه الى الدقة والمهارة الفنية فى سباكة المعادن وتجهيزها ، ولكن المهم أن البوق لم يظهر فى آسيا الا بعد ذلك بكثير فى نقوش الحيثيين ، بعد حوالى ألف عام من معرفة المصريين له ، وبعدها بدأ فى الظهور عند اليونان والرومان ، وكما سنرى فيما بعد .

٣ ــ النـــاى :

انحصر استخدام الناى بصـوته الضعيف الخافت الغليظ نوعا بالنسبة للمزمـار المزدوج ، فى الأداء الشعبى ، ليحل محـله المزمار المزدوج الحاد القوى الصوت ، نظرا للحاجة الى الآلات القوية خصوصا فى المعابد الضخمة والقصـور الملكية الكبيرة ، ولكن لم يطرأ عليـه فى الدولة الحديثة أى تغيير أو تطوير (انظر شكل ٢٦ ، ٣١) .

٤ ــ الأورغـن المـائى :

لمـا كان العازف على الآلات التى تستخدم بالنفخ لا يستمتع بما يتمتع به العازف على الآلات الأخرى الوترية والايقاعية من نشوة المشاركة بالغناء الى جانب العزف فى نفس الوقت ، كان لابد من أن يفكر الانسان فى وسيلة تذلل تلك العقبة . كما أن العازف المـاهر على آلات النفخ يستطيع أن يجعل من فمه مستودعا للهواء يختزنه فيه لكى يتحكم فيه عند الحاجة وبالشكل الذى يريده ، والقدر الذى

يكفى الجملة التى يؤديها ، حتى يستطيع أن يؤدى ما عليه دون انقطاع وباستمرار .

وقد هدا الانسان تفكيره الى استنباط آلة موسيقية مبتكرة يمكن بها أن يحبس الهواء فى مستودع خارجى لها ، يملؤه العازف من حين لآخر بواسطة النفخ ودفع الهواء الى المستودع ، وعلى العكس يقوم المستودع بعد ذلك بامداد الآلة بما تحتاجه أثناء العزف من الهواء حسب الحاجة ، وبذلك يخلص فمه من النفخ المستمر ، كما يتمكن من استخدام صوته فى الغناء أو التحدث أثناء العزف من حين لآخر .

واستعمل الانسان لتحقيق فكرته كثيرا من الخامات والأدوات ، منها ثمار النباتات الجافة الكبيرة ، ثم جلود الحيوانات لتكون لينة مرنة يضعها تحت ابطه ويضغط عليها بذراعه حسب القدر الذى يحتاج اليه من الهواء وهو ما يعرف الآن بآلة ــ القربة .

وعلى أساس تلك الفكرة وتطويرها كان اختراع ــ الأورغن ، فقد توصل اليه أحد العلماء اليونانيين فى الاسكندرية ، أثناء الحكم اليونانى لمصر بعد انتهاء حكم الأسر الفرعونية ، وهو يدعى (كتسيبيوس) .

وقد انتقلت تلك الآلة بعد ذلك الى جميع أرجاء الامبراطورية الرومانية ، ثم جميع بلدان أوروبا بعد ذلك بمئات السنين لتصبح آلة هامة فى تاريخ الموسيقى الأوروبية ، كما سنرى فيما بعد ، وتقوم فكرة الأورغن الذى صممه ــ كتسيبيوس ــ على النحو التالى :

تقوم فكرة الأورغن المائى على أساس تخزين الهواء وضخه بحيث يمكن التحكم فيه وتوجيهه بواسطة صمامات الى الأنبوبة المراد

سماع صوتها فقط عند الطلب ، وهو يتكون من (٦ ــ ٨) أنابيب لها مزامير مغلقة ومتصلة بأنابيب توصل الهواء المضغوط اليها ، والذى يتم ضخه اليها من خزانين مغلقين جيدا ، أحدهما مملوء بالماء، والأخرى فارغة ، ويتصلان معا بأنابيب محكمة ولها صمامات تسمح بسريان الهواء من اتجاه واحد فقط ، حيث يرفع الخزان المملوء بالماء لأعلى لكى يندفع منه الماء الى الخزان الفارغ (المملوءة بالهواء بالطبع) حسب نظرية الأوانى المستطرقة لكى يندفع بالتالى الهواء تجاه الأنابيب ذات المزامير •

وعند الضغط على عارضات معينة تمثل كل منها درجة صوتية واحدة محددة ، يفتح صمام الهواء لكى يندفع الى المزامير ويصدر الصوت المطلوب ، وعندما يفرغ الخزان العلوى من الماء الذى أصبح الآن فى الخزان السفلى ، يقوم رجلان أو أكثر برفع الخزان الممتلىء بالماء لأعلى ، وليصبح الأول فى هذه المرة لأسفل ، ويندفع الماء عكسيا الى الخزان الأول طاردا الهواء الى المزامير وهكذا يتم التبادل المائى بين الخزانين تباعا •

ويعتبر الأورغن المائى هو الأب الحقيقى لآلة الأورغن الحديثة التى عرفت فى أوروبا فى العصور الوسطى ، حيث أمكن الاستعاضة عن ضغط الهواء بواسطة الماء ، الى ضخه بواسطة مضخات هوائية مباشرة (منفاخ) ويقوم بذلك مساعدى العازف بملء خزان الآلة به ، أو بواسطة أرجل العازف نفسه بواسطة بيدال ، وهو الذى أطلق عليه اسم Regal أى الأورغن الصغير المنزلى النقالى ، الى أن أصبح يعمل بواسطة موتورات كهربائية تقوم بذلك فى الآلات الضخمة •

ثالثا ـ الآلات الإيقاعية :

١ ـ الكاسات :

وهى أقرب شبها بالكاسات التى تستعمل فى الكنائس الشرقية ، وفى الموسيقى النحاسية فى أيامنا الحالية ، وكان يستعمل منها نوع صغير قطره حوالى ١٣ سم ، وآخر له قطر حوالى ١٨ سم •

٢ ـ المقارع الصنجية :

كانت تلك الصاجات تصنع عادة من الخشب أو من المعدن مثل النحاس ، ولها مقبض من الخشب تمسك منه ، لهذا فهى قريبة الشبه لما يسمى اليوم بالمقارع على اختلاف صورها (انظر شكل ٢٨) •

٣ ـ الصاجات :

كان يوجد من الصاجات فى مصر نوعان :

(أ) صاجات تشبه الصاجات التى تستعملها الراقصات فى مصر الآن ، وكانت تصنع من الخشب فى أول الأمر ، ثم صنعت من المعادن بعد ذلك •

ويتصل كل زوج منها بخيط من الجلد يثبت بواسطته فى أصابع العازف ، ومنها نماذج عديدة وجدت فى نقوش مقبرة آمنحتب الأسرة الثامنة عشرة •

(ب) نوع آخر من الصنوج أشبه ما يكون بنعل حذاء من الخشب ، وله ثقوب بها سيور من الجلد لتثبت على كفى اليد حيث يقرعان ببعضهما عند الاستخدام ، أو يتم امساكهما بكلتا اليدين وهما على شكل قدمين كاملين (انظر شكل ٢٩) •

٤ ـ الدفــوف :

كانت الدفوف تسمى باللغة المصرية القديمة (سر) ، وهى متنوعة الأشــكال والأحجام ، ويستعملها النساء على وجه الخصــوص عند الرقص ، وأكثر الدفوف استخداما هى :

(ا) الـدف المسـتدير :

وهو الأكثر شيوعا ، وكان ذا اطــار خشبى يبلغ عرضه حوالى خمسة سم ، وله وجهان من الرق يضرب عليهما بعصا من الخشب ، وقطره يبلغ حوالى ٣٠ سم ، وقد وجد منه نوع كبير الحجم يحمله رجل على كتفه بينما يدق عليه من جانبيه رجل آخر ، وذلك فى العهد المتأخر وفى حوالى عام ٨٠٠ ق٠م ، فى نقوش الأسرة الثامنة والعشرين٠

(ب) الـدف المسـتطيل :

وهو أقل استعمالا من النوع الأول ، وكان يشــد الى الداخل من أضلاعه فى اطار خشبى أيضا ، وقد انقطع أثر هــذا النوع فى مصر منذ الأسرة الثامنة عشرة ، ولم يعد له أثر فى النقوش ، ومن الغريب أن العرب استخدموا نوعا من الدفوف شبيها للدف المصرى المستطيل



(شـكل ٤١)

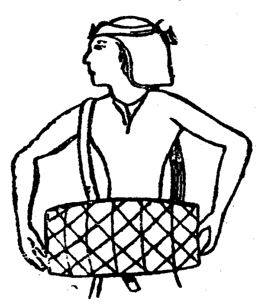
القديم ، ولكنه مربع الشكل أطلقوا عليه (المربع) •

٥ ـ الطبـــول :

كان استعمال تلك الطبول قاصرا على النساء ، كما فى الدفوف للرقص ، والطبلة التى استخدمت فى الدولة الحديثـة ، كانت صغيرة الحجم تشبه كثيرا الطبلة (الباز) المعروفة فى مصر الآن ، وكانت على شكل قرطاس تصنع من الفخار ، حيث أن رسمها فى النقوش كان أحمر اللون دائما ، أما رقها فكان من جلود الحيوانات الرقيقة ، ويقبض على الآلة باليد اليسرى من نهاياتها السـفلى ، ويضرب عليهـا باليد الأخـرى •

وهناك احتمال بأن تكون قد صنعت من قرع العوم (قرع اللب الكبير) ويشد عليها الرق ، ومما يزيد ترجيح هـذا الاحتمال أن تلك الآلة نفسها ما زالت موجودة حتى الآن فى شرق افريقيا وتصنع من القرع كذلك •

كما استخدموا أيضا الطبول الكبيرة نوعا ذات الرقين ، وكانت تعلق بسير من الجلد حول رقبة العازف الذى يدق عليها بكلتا اليدين



(شـكل ٤٢)

الفرقة الموسيقية فى الدولة الحديثة

كانت الفرقة الموسيقية فى الدولة القديمة تعتمد على ثلاثة عناصر أساسية هى : المغنى ، عازف الجنك وعازف الناى • أما فى الدولة الحديثة ، فقد توسع تشكيل الفرق ليشمل العديد من الآلات التى تطورت ، وبذلك كثرت أعداد العازفين على مختلف الآلات الموسيقية مثل العيدان ــ الجنوك ــ الكنارات ــ المزامير ــ بجانب المصفقين والمغنين ، كما أصبحت كل تلك العناصر أساسية وتشترك جميعها فى تكوين الفرق بمختلف أنواعها وتكويناتها حسب الغرض منها •

هذا فى نفس الوقت الذى بلغت فيه الفرق الخاصة بالمعابد ، المئات من العازفين والمغنين والكهنة الذين يقومون على خدمة الآلهة خصوصا مع الضخامة الهائلة التى أصبحت عليها المعابد فى تلك الدولة، وكانت حناجرهم وآلاتهم تملأ جنبات تلك المعابد ، التى ما زالت للآن تتحدى الزمن وتحكى عظمتها وأعمدتها وأبهاءها ونقوشها أصداء ما كان يتردد بين جنباتها ، وما كانت تزهو به من آلاف السنين •

وكان التشكيل المعروف لتلك الفرق والذى أوضحته لنا النقوش على النحو التالى :

١ ــ فرقة مؤلفة من عازفى الجنك والطنبور والمصفق باليدين •

(شكل ٤٣)

٢ ـ فرقة مكونة من الجنك ـ الكنارة ـ الطنبور (العود ذو الرقبة الطويلة) المزمار المزدوج ـ الجنك الكتفى ـ المصفقون .



(شكل ٤٤)
فرقة من عازفات الكنارة والعود والمزمار المزدوج والجنك

٣ ـ الفرق المختلفة التكوين لعازفين على الآلات المختلفة مثل :
الكنـارات ـ الجنوك ـ العيدان والطنـابير ـ النايات ـ الأبواق

المزامير المزدوجة ــ الدفوف ــ الطبول ــ الصنوج والصاجات والمصفقات ، الى جانب المغنين والمصفقين •

الموسيقى المصرية والتدوين

اعتنى المصريون بتدوين أخبارهم وتراجمهم وقصصهم ونصوص أغانيهم على جدران المعابد وعلى أوراق البردى ، وبعد حل رموز اللغة الهيروغليفية بعد اكتشاف حجر رشيد ، وجدت الكثير من النصوص التى تتحدث فى شتى الموضوعات الدينية ، وفى مدح الآلهة والحث على عمل الخيرات والسلوك القويم بعدا عن الشرور ، وحب الوطن وتقدير الملوك ، الى جانب أغنيات الأفراح والحب والمسرات والأغراض الأخرى الدنيوية كلها •

وان كانت الموسيقى والأغنيات ، هى المقياس الحقيقى لثقافة وحضارة أى شعب من الشعوب ، وكلما ارتقت الأمة وتحضرت ، ارتقت معها أغانيها وألحانها ، وهكذا كانت الموسيقى والأغنية المصرية القديمة شاهد صدق على صحة تلك النظرية ، فقد كان المصريون القدماء قادرون على الجمع بين نهاية الجد والالتزام ، وبين نهاية اللهو والمسرات ، وهو دليل على كمال ثقافتهم وحياتهم وهم شعب يؤدى كل واجبه ، فى نفس الوقت الذى لا يغفل عن نصيبه من حب الحياة ومسراتها ، وقد تمثلت تلك الظاهرة بوضوح فى موسيقى وأغانى الفراعنة التى دونوها ونقشوها والتى تناولت كل أمور الحياة بعد صياغتها شعرا •

وقد كان الشعر والموسيقى عند المصريين فنا واحدا متصلا لا يمكن الفصل بينهما ، وكان الموسيقيون هم الشعراء والخطباء والمؤرخون لذلك كانوا موضع التكريم والتقديس ويلقبونهم بالعظماء والحكماء

وتراجمة الآلهة ، وكانت قصـائدهم مليئة بالعظات والحكم وتنطق بالحق والخير ، الى جانب عناصر الجمال اللغوى والفنى نصا ولحنا .

وكانت تلك القصائد والأغنيات هى المعلم الأول للشعب والمدرسة الحقيقيـة له ، والتى من خلالها يبثون معانى الخير والحب والمحبـة والألفة والسلام الاجتماعى بين طبقات الشـعب ، كما تدعو الى كل ما هو جميـل ومصلح وفاضـل ، بل لقد تعدى الأمر الى استخدام الأغنية نصا ولحنا كوسيلة تعليمية محببة يشرحون ويفسرون بها أحكام القوانين واللوائح الرسمية وأحكام الديانة وأصول الفلسفة والتاريخ والعلوم والفنون ... الخ . بما يشبه الأغنيات التربوية التوجيهيـة التعليمية ووسائل الايضاح الآن ، وهو ما تحاول الدول المتقدمـة تربويا الآن بثه فى برامجهـا وتطبيقه ، لذلك كان كل أبنـاء الشعب يرددونها ويحفظونها عن ظهر قلب .

ومن الجدير بالملاحظـة أن المصريين القدماء قد فضلوا هـذا الأسلوب فى نشر العلوم والقوانين عن طريق الأغانى كأداة سهلة جميلة محببة للتلقين فى حين أنهم لم يفضـلوا نشرها ، حتى بعد اكتشاف الكتـابة .

وهكذا وجدت النصوص لها طريقا للنشر والانتشار ، سـواء بالنقش أو بالتلقين من خلال الأغانى ، أما ألحان تلك الأغنيات نفسها ، فلم يكن لها سوى أصابع العازفين وحناجر المغنين ، ولشديد الأسف فان النقوش الموجودة على المعابد وأوراق البردى ، لم تدلنا رغم دقتها على كيفية أداء تلك الألحـان وكيفية غناء تلك النصـوص المدونة ، كما لم تدلنا على وجود أى نوع واف من التدوين الموسيقى الذى قد يساعد على كشف تلك الأغنيات والألحان ، وبالتالى لا يمكن وضـع تصور دقيق لشكل الحركة اللحنية لتلك الألحـان ، مما كان سـببا فى نسيانها واندثارها الى الأبد .

ولكن من يدرى فلربمـا يتم الكشف يوما ما عن الأسـلوب الذى كان متبعا لتدوين موسيقى تلك النصوص ، توصلوا هم اليه : ولكن لم نكتشفه نحن بعد ، ولم نعرف كيفية فك طلاسمه ورموزه ، اذا كان موجودا بالفعل ، بما يتيح لنا التعرف على تراث أجدادنا •

الموسيقى المصرية والدين والكهنة

كان ارتباط الموسيقى بالدين عند المصريين القدامى قويا ، فقد جعلوا من معبودهم ــ أوزوريس ــ اله للموسـيقى ، وله فرقـة موسيقية من أمهر العازفات والمغنيات ، أطلق عليهم اليونانيون فيما بعد آلهات الفنون (الميوزات) ومنها أصل اشتقاق كلمـة ومصطلح ــ الموسـيقى •

وكان معبودهم (هوروس ــ شقيق ــ أوزوريس ــ اله للتوافق والنظـام ، وكان مديرا للموسـيقى والمشرف على العزف بالآلات ، أما الاله ــ مانيروس ــ فهو مخترع الموسيقى وحامى فنونها واسمه يعنى (ابن الأبدية) وهكذا ربطوا بين أعظم آلهتهم والموسـيقى ، وهذا دليل على حبهم وتقديسهم واجلالهم لهذا الفن واهتمامهم به ، لذلك فليس من العجيب أن نرى هـذا التقدم المبهر والعناية بالموسيقى كفن وعلم وصناعة وأسلوب للحياة السعيدة •

ولكن الفضل الحقيقى لتقدم الموسيقى والعناية بها فيرجع الى الكهنة فى المعابد المصرية والى سهرهم على العناية بها واخضاعها للرقابة المستمرة تحت اشرافهم وسيطرتهم الكاملة ، والحفاظ عليها بعيدا عن التأثيرات الأجنبيـة والدخيلة ، ولم يسمحوا بمزاولتهـا لدونهم ، أو للمجيدين فقط من أبناء الطبقات العالية ، حتى لا تدخل عليهـا عوامل الضعف والاسفاف ، ويحددون للعزف والغناء شروطا ومواعيد

معينة ، فهناك أوقات محددة للموسيقى والأغنيات المرحة الخفيفة ، وأخرى للموسيقى الجادة الهادئة الوقورة ، وغيرها للعمل فقط ، حيث المعانى التى تحث على الجد والنشاط ، والتى تحد من الاحساس بالمشقة والتعب ، وغيرها للمساء والسهرات والسمر ، ومنها ما يتحدث عن حب الحياة والوطن والمعانى السامية النبيلة والبعد عن النزوات الشريرة ، وهو ما يشبه الرقابة على المصنفات الفنية والمعروف فى عصرنا الحالى كجهة رسمية للرقابة •

أى أن المصريين منذ آلاف السنين وضعوا أسس التربية والتعليم والاطار العام للثقافة والممارسة الفنية • الى جانب وضعهم الأسس العامة لما يسمى بالاعلام والاعلان فى قالب فنى مبسط على شكل أغنيات خفيفة للشعب يمكنه متابعتها وحفظها واستيعابها مما يؤدى للغرض التى وضعت من أجله بشكل غير مباشر •

وكانت الموسيقى الآداة الأولى والهامة فى طقوس العبادة فى المعابد وفى المناسبات الدينية والقومية والاحتفالات والمهرجانات التى حرص المصريون عليها مثل أعياد الحصاد والربيع وفيضان النيل وغيره من المناسبات التى ورثناها عنهم ، ولا زلنا نحتفل بها حتى أيامنا هذه •

لذلك كانت الموسيقى المصرية القديمة مثالا يحتذى للحضارات القديمة الأخرى التى عاصرت جزءا منها أو جاءت بعدها ، ولهذا السبب انتشرت الأغنيات والألحان المصرية القديمة فى الدول المجاورة وأصبحت مشهورة بل وشعبية أيضا عندهم ، كما سنرى فيما بعد •

وعندما ناءت مصر ببعض الانتكاسات والغزوات الأجنبية ، خشى

الكهنة على ما كافحوا من أجله وخافوا على التقاليد المصرية الأصيلة وعلى أبنائهم من التأثر بما قد وفـد عليهم من عوامل لا تتناسب مع تقاليدهم ومع تراثهم ، مما قد يؤثر بشكل سلبى على الأسس القويمة التى غرسوها فى نفوس الشعب ، لذلك طالبوا بالتمسك بتراثهم وعدم الجرى وراء التقاليد والموضات الغربية عليهم ، والحرص على عدم سماع أو حفظ الألحان الأجنبية بل يركزون على الموسيقى المصريـة فقط ، وما ينتقيه لهم الكهنة والكبار فقط ان شاءوا الاطلاع على فنون الآخـرين •

وبذلك حافظوا على دقائق وقوانين الموسيقى فيما بينهم يعلمونها للرهبان والكهنة الصغار ، وللفرق الخاصـة بالمعابد والبلاط الملكى والعاملين به من المغنين والعازفين فقط •

كما استبعد الكهنة استعمال الآلات الموسيقية الأجنبية ، بينما أكدوا على ضرورة استعمال الآلات المصرية البحتة فقط ، لأنهـا هى الوحيدة التى يمكن بها ابراز روح وطابع الموسيقى المصرية ، علما بأن الأمم الغازية سواء الهكسوس أو الفرس أو اليونان والرومان ، كلها شعوب كانت فى حالة منحطـة من البداوة ، عندما كانت مصر تتمتع بحضارة وافرة ، وجاءت كلها الى مصر طلبا للتحضر والعلم والخبرة ، والحياة الراغدة والرخاء على أرض مصر ، ولم تكن مطلقا أكثر من مصر حضارة ولا ثقافة وعلما وفنـا ، والآلات الموسيقية هى صـورة طبق الأصل من الآلات المصرية ، وتحت نفس الاسم أو باسم مشتق منها ، ولم تضف جديدا ولا مبتكرا •

اذن فالتطلع الى ما عند الغزاة هو رجوع للخلف دون شـك ، وطمسا للتقاليد وتشويها لها ، لذلك حرمت الكهنة مزاولتها أو تعلمها أو نقل تلك الثقافات والفنون الدخيلة •

وكان لهذا النظام أثره الفعال ، فلم تستطع المدنيات الأخرى أن تؤثر على روح وطابع الموسيقى المصرية ، أما العكس فهو الصحيح ، فقد أثرت موسيقى الشعب المصرى القديم على الشعوب المجاورة ، أو التى كانت لها علاقات من أى نوع معها تجارية أو حربية أو غازية أو مغزوة ، كما سنرى فى تأثيرها على الحضارات الأشورية واليونانية والرومانية رغم علو شأنها .

ولعل أصدق ما يؤكد ذلك ، هو الاشادة التى أوضحها علماء وفلاسفة اليونان بالموسيقى المصرية ، فقد قال المؤرخ اليونانى القديم هيرودوت :

« سمعت من الأغانى والألحان المصرية ما صار بعد ذلك فى اليونان ألحانا شعبية يرددونها فى كل مكان » .

وهذا يدل بوضوح لا يقبل الشك مدى تقبل شعب اليونان للموسيقى المصرية ومدى انتشارها بينهم وتوافقها مع أذواقهم ، حتى أنها أصبحت تعد أغنيات شعبية اغريقية .

أما أفلاطون فقد قال :

« على شعب اليونان أن ينتقى من الموسيقى المصرية ما يشاء ان أراد أن يطلع على موسيقى وفنون الآخرين ، ولما فيها من عناصر جيدة فنية وأخلاقية وتربوية ، وذلك دون موسيقى الشعوب الأخرى !!! » .

الموسيقى والفلك

كان المصريون يعتقدون أن العلوم والفنون المقدسة مثل الطب والفلك والموسيقى تتصل كلها ببعض وترتبط معا تمام الارتباط ، وهى كالدين تكون دراستها والتبحر فيها وقفا على الكهنة فقط . وكانوا

يجدون شبها كبيرا بين الأجرام السماوية فى انتظام حركتها وانضباطها، وبين النغمات الموسيقية التى تتألف منها الألحان ، ولما بينها من نظام ثابت وترابط دقيق ، وكانت الكواكب الأساسية المعروفة خمسة هى :

(عطارد ــ الزهرة ــ المريخ ــ المشترى ــ زحل) وكذلك كان السلم الموسيقى خماسيا ، فلما زاد عدد الكواكب المعروفة لهم الى سبعة باضافة الشمس والقمر ، أصبح السلم كذلك سباعيا .

وكانوا يرمزون لكل نغمة من النغمات السبع الموسيقية بالرمز الهيروغليفى الذى كانوا يرمزون به لمثيله من الكواكب ، لذلك استطاعوا تحديد درجات سلمهم الموسيقى السبع الأساسية ، ولو أن ذلك لم يمكنهم من تدوين ألحان أغانيهم ، أو لم يرغبوا هم عمدا فى ذلك .

ولما كانت الدرجات الموسيقية التى عرفوها سبع ، والكواكب سبع وأيام الأسبوع ، فقد اهتدوا بهذه المقابلات الى ايجاد النسب التى عليها تلك النغمات توافقا وتنافرا ، فقد وجدوا أن كل ساعة من ساعات اليوم توافقها نغمة خاصة من النغمات السبع ، فالساعة الأولى من اليوم الأول فى الأسبوع الأول متوافقات ، والنغمة الثانية تتوافق مع الساعة الثانية ، والنغمة الثالثة تتوافق مع الساعة الثالثة ... وهكذا ، حتى الساعة السابعة تتوافق مع النغمة السابعة ، ثم تتوافق النغمة الأولى ثانية مع الساعة الثامنة ، والثانية مع الساعة التاسعة وهكذا .

ولما كانت ساعات اليوم أربع وعشرون ، والنغمات سبع فقط ، فان اليوم الأول ينتهى بالنغمة الثالثة ويبدأ اليوم الثانى بالنغمة الرابعة وعليه فان الساعة الأولى من أى يوم تتوافق مع النغمة الرابعة للنغمة

مثيلتها من اليوم السابق ، وأى ساعة فى أى يوم من الأسبوع هى رابعة النغمة لليوم السابق وتتوافق معها •

فاذا عزفت النغمة التى توافق الساعة الواحدة مثلا ، ولتكن فرضا نغمة (فا) كما نسميها الآن ، ثم عزفت نغمة نفس الساعة عن الأيام السابقة وهى النغمة الرابعة منها صعودا (أى الخامسة عكسيا) وهى درجة (دو) ثم نغمة نفس الساعة لليوم السابق قبله ، تكون هى نغمة (صول) ، وهكذا وبشكل عكسى الى الخلف ورتبناها ، أى الدرجات التى حصلنا عليها ، وجدت على النحو التالى :

(فا ← دو ــ صول ــ رى ــ لا)

وبترتيبها كدرجات تصاعديا تصبح :

(فا ← صول ــ لا ــ دو ــ رى)

وبهذه النتيجة يكون ترتيب السلم الخماسى المصرى القديم نفسه ، وهو أيضا ما يعرف بدائرة الخامسات فى القواعد الموسيقية الحديثة الآن !!

ومن الغريب أن تلك الطريقة الفلكية ، تثبت كيف أن النغمتين الأولى والرابعة ، أو الأولى والخامسة ، هما أشد النغمات توافقا مع نغمة القرار والجواب أى الأوكتاف ، (الدرجة الخامسة هى مقلوب الدرجة الرابعة ، والعكس صحيح) وهذا ما تؤيده وتثبته علوم الموسيقى والرياضيات الحديثة الآن فى أيامنا هذه •

وهذه النظرية تثبت كذلك أن المصريين هم أقدم من عرفوا توافق وانسجام الأصوات والتنافر وأبعاده ، وهو ما نسميه اليوم علم تعدد الأصوات أو ــ الهارمونى •

تخـطيط
التـاريخ المصرى القـديم

الدولـة القديمـة :
الأسرة الأولى — الأسرة الحادية عشرة .
٣٤٠٠ ق.م — ٢٠٠٠ ق.م

الدولـة الوسـطى :
الأسرة الثانية عشرة — الأسرة السابعة عشرة .
٢٠٠٠ ق.م — ١٦٠٠ ق.م

الدولـة الحديثـة :
الأسرة الثامنة عشرة — الأسرة الثـلاثون .
١٦٠٠ ق.م — ٢٠٠ م

يتخللهـا :
من عـام ٩٥٠ ق.م ، حـكم ملوك آشور وليبيا واثيوبيـا .

من عـام ٥٠٠ ق.م ، حـكم ملوك الفرس .

الحـكم اليونـانى :
من عـام ٣٤٠ق.م .

الحـكم الرومـانى :
من عـام ٣٠ ق.م ، حتى عـام ٤٥٠ ميلادية .

الحضارة الأشورية والبابلية القديمة

يطلق على الكنعانين والفينيقيين والحيثين جميعهم اسم الأشوريين ، وقد حكمت أولى أسرهم تلك المنطقة من عام ١٧٢٠ ق٠م (هذه المنطقة تشمل الآن فى التاريخ الحديث أجزاء من سوريا ولبنان والأردن ، والعراق وتركيا) أى منذ أواخر القرن الثالث عشر قبل الميلاد • ويجب ملاحظة أن أول أسرة مصرية حكمت مصر كانت فى القرن الخامس والثلاثين قبل الميلاد ، أى قبل الأشوريين بحوالى اثنين وعشرين قرنا تقريبا •

وقد كان للأشوريين بعد المصريين حضارة موسيقية ، كان لها أثرها الواضح على المنطقة ، امتدت ظلالها الى مناطق غرب آسيا ، واستفادت منها كثيرا الحضارتين اليونانية والرومانية ، وغيرها من ممالك أوروبا القديمة كما سيتضح بعد ذلك •

والحضارة الأشورية والبابلية ، تشكل بالنسبة لنا نحن المصريين أهمية خاصة ، لأنهم كانوا بالاشتراك مع الاغريق الجسم الذى أوصل عناصر الحضارة الفرعونية وخبراتها الى الحضارة العربية الحديثة عبر الحضارة اليونانية القديمة ثم القبطية والفارسية والتركية •

فمن حيث انتهت اليه موسيقى الحضارة المصرية ، وعلى أكتافها وما وصلت اليه من خبرات موسيقية وابتكارات فى حقل الآلات

الموسيقية ، بدأت الحضارة الأشـورية خطواتها الأولى ثم أوصلت بالتالى ما حفظته الى الحضارة اليونانية دون اضافات جوهرية كبيرة الى ما ورثته من المصريين ، وبعد أن سيطر اليونانيون على مقدرات تلك المنطقة وأملاكها وثقافتها وخبراتها ، نقلتها هى الأخرى الى الرومان الذين قهروا اليونان واستولوا على أملاكهم .

ولكن اليونان والرومـان لم يضيفوا الشىء الجديـد الى حقل الموسيقى بشـكل جوهرى ، اللهم الا بعض الملامح والابتـكارات التطويرية والبحوث الموسيقية النظريـة فقط ، ومع بداية بزوغ فجر الحضارة العربية مع الفتوحات الاسلامية وتعطشهم للعلم والثقافـة والفكر ، فقد وجدوا فيما خلفته الحضارة اليونانية من علوم وفلسفة ، منهلا عذبا بنوا عليه حضـارتهم العلمية والفنية والعسكرية التى امتدت بين المحيطين حتى حدود فرنسا من جهة ، ومشارف أوروبا من جهـة الشرق ، وحتى الصين شرقا ، وأواسط افريقيا جنوبا .

وقام علماء وفلاسفة العرب بترجمة علوم الأقدمين الى العربيـة (كما كان يحلوا لهم أن يطلقوا على اليونان والرومان) واستشهدوا بها وزادوا من عندهم عليها الكثير من اضافاتهم وتفسيراتهم وتنقيحاتهم، وأضافوا الكثير من العـلوم والاختراعات والمبتـكرات ، ودونوا المخطوطات التى ما زالت شاهدة على عظمتهم فى شتى أفرع العـلوم والفنون كالطب والفلك والكيمياء والرياضيات والعمارة ، أما الموسيقى بكل أبعادها فقد طرقوها تأليفا وتلحينا ودراسـة وبحوثا وتطبيقات عملية فى التركيب الصـوتى للألحان والمقامات والآلات الموسيقية ، الى جانب تعدد التصويت والتوافق والتنافر بين الأصوات ... الخ . مما اعتمدت عليه أوروبا فى بناء حضـارتها الموسيقية الحديثة ، كما يثبت لنا التاريخ الموسيقى بوضوح لا يقبل الشك .

وبذلك فقد رجعت الينا معظم العناصر التى فقدتها حضـارتنا المصرية القديمة ، عبر السنوات الطوال والأحداث التاريخية والسياسية، رجعت الى أرضها ثانيـة محملة ببعض الملامح البسيطة التطويريـة والتعديلية التى لا تعتبر تغييرا فى المنهج أو الملمح الأصلى لها ، وهكذا كانت جميـع تلك الأسس والعنـاصر المتقلبة ، نظرا لظروف تاريخنا الطويل الحـافل ، من العوامل التى تشكل أسلوب وطابع موسيقانا المعاصرة والشعبية والدارجة ، ففيها الارث الأكبر من التراث الفرعونى ثم عناصر من العصر اليونانى والرومانى والقبطى والفارسى والتركى ثم العربى الاسلامى .

ويقول العالم المستشرق ـ هنرى فارمر :

« يجب أن نعترف بأن الثقافات العربية القديمة (يقصد المصرية) كانت لها تأثيراتها الكبيرة فى توجيه الثقافات الأشورية والبابلية كمـا تشير بذلك.وتشهد آثارهم ونقوشهم المسمارية ، وكذلك تأثير تلك الثقافات البارزة فى الثقافة العربية بعد ذلك » .

أما آثار بابل وآشور ، فهى تدل على ذلك تماما ، فان أحد تلك النقوش تشير الى أن الأسرى المصريين الذين أحضرهم الأشوريون الى بلادهم كانوا يقضون أوقاتهم بالغناء وهم يشتغلون ، حيث كان يطرب لهم الأشوريون ويستمتعون بغنائهم ، وهذا انما يدلل على أن هناك الكثير من التقارب فى الذوق والأصل الموسيقى والطابع بين الموسيقى الأشورية والمصريـة ، ولا يبعد كثيرا عن ما تعود عليه السامعون ، وأن الموسيقى والأغنيات المصرية لم تكن منفرة أو بعيدة عن ألحانهم وموسيقاهم (وهو ما نلاحظه نحن الآن من مدى اعجابنا واستجابتنا للموسـيقى الهندية على سبيل المثـال ، وهو ما سنوضح أسـبابه فيما بعد .)

وعلى الجانب الآخر فان النقوش الموجودة على جـدران المعابد المصرية ، بهـا الكثير من الدلالات التى تشير الى وجود الكثير من الفرق الموسيقية الأشورية والآسيوية بلباسها المميز والمختلف عن الزى المصرى القديم ، ومن حيث الطول والشـكل والملامح ، الى جـانب النصوص التى تذكر أن الملك كان له فى قصره فرقتان للرقص والغناء ، أحدهما مصرية والأخرى من الأشوريين الأجانب • هـذا الى جانب التشابه التام فى أصل أسماء الآلات الموسيقية مع ملاحظة أن الاسم المصرى هو الأقدم بعدة آلاف من السنين •• وهو ما يمكن ايضاحه وبيانه على النحو التالى :

(كنـارة) باللغـة المصريـة = (كنور) بالأشورية

(طبل ـ طبلا) باللغة المصرية = (طبالو) بالأشورية •

(دف) بالعربيـة = (تف) بالأرامية العبرية •

(انبوب) العربيـة = (أمبوبو) بالأشورية •

وقد عاصرت تلك الشعوب فى غرب آسـيا ، الدولة الحديثـة المصرية وكانت على اتصال دائم بها بحكم التجارة والجوار والاختلاط والحروب وتبادل الأسرى فيما بينها ، لهذا فمن المنتظر أن نجد تماثلا وتقاربا بين الموسيقى المصرية والأشورية ، من ناحية الأصل فى تشكيل وتركيب وصناعة الآلات الموسيقية وهو ما يقره التاريخ ويعترف به ، وهو ما سنتحقق منه عند استعراض نوعيات الآلات الموسيقية الأشورية الثلاث وهى :

اولا ـ الآلات الايقاعيـة :

١ ـ الطبـــول :

استخدم الأشوريون أنواعا وأشـكال متعددة من الطبول ذات

الأحجام المختلفة ، معظمها مغطى بالرق من جهة واحدة ، ويضرب عليها اما بالأيدى عادة أو بالعصى أحيانا ، وتثبت الطبول فى وسط العازف بحبل مشدود الى الطبلة أو بحبل يلف حول الكتف ، ويضرب عليها العازف باليدين معا كما نستعمل نحن الآن الطبلة المصرية (الدربكة).

وهناك نوع آخر من الطبول طويل الجسم ممتد ، ويغطى بالرق من الجانبين ويضرب بالعصى من الناحيتين بدلا من الأيدى ، وكانت الطبول تستعمل بكثرة عن الطبول المصرية ، فى مصاحبة الرقص والغناء ، وفى الاحتفالات القومية والأعياد .

٢ ـ الدفوف :

عرف الأشوريون كذلك أنواعا كثيرة من الدفوف بأحجامها المختلفة ، وكلها ذات اطار خشبى مشدود عليه رق من جهة واحدة ، ويمسك الدف باليد اليسرى ، بينما يدق عليه باليد اليمنى ، وأهمها الدفوف المستديرة ذات الاطار الخشبى الضيق (أنظر شكل ٣٦) .

٣ ـ الصنوج والصاجات :

عرف الأشوريون أنواعا متعددة من الصنوج والصاجات والمصنفقات ، وكلها مقتبسة من المصريين ، الى جانب الأجراس والجلاجل ذات الأحجام المتنوعة والاستخدامات المختلفة .

ويبدو من النقوش التى خلفها الأشوريون ، أنهم كانوا يوقعون بالأقدام أثناء العزف ، أو أنهم يصاحبون العزف والغناء دائما بالرقص .

ثانيا ـ آلات النفخ :

١ ـ المزمار المزدوج :

هو أحد الآلات التى ابتكرها المصريون واستخدموها (كما سبق أن أوضحنا) وقد أخذها عنهم الأشوريون ، كما أخذها اليونان والرومان ، وقد أحب الأشوريون تلك الآلة ، واستعملوا منها أنواعا مختلفة منها :

المزمار ذو البوق ، المزمار ذو البوقين المتلاصقين .

والمزمار ذو البوقين يتكون من أنبوبتين يلتقيان عند الفم ويفترقان كلما بعدا عنه ، ويمكن للعازف وضعهما فى فمه والعزف عليهما بسهولة ، وقد تكون الأنبوبتان متساويتان فى الطول ، أو يكون أحدهما أطول من الآخر .

وكانت المزامير الأشورية تتركب من عدة قطع (عقل) توصل بعضها ببعض ، بحيث يمكن فصلهما أو خلعهما لكى تقصر أو تطول عند الحاجة (كما هو الحال فى الأرغول المصرى المستعمل والمعروف حاليا فى مختلف أنحاء مصر) .

ودائما ما يحتوى المزمار الأيمن وهو الأقصر ، على عدد محدود من الثقوب ، تتراوح بين ثقبين الى أربعة ، أما الأنبوبة الأخرى اليسرى ، فهى بدون ثقوب لكى تصدر نغمة واحدة هى فى العادة درجة الأساس أو الركوز التى يبنى عليها المقام أو الجنس المبنى عليها اللحن ، وذلك على شكل أرضية ممتدة طوال اللحن .

٢ ـ البوق (النفير) :

البوق آلة تكاد تعرفها جميع الممالك القديمة المتحضرة ، وكانت

تصنع غالبا من القرن فى البداية ، على أن صناعة تلك الآلة من المعدن ، عرفت بعد ذلك وصنعت منها النماذج العديدة المبهرة بعد أن تطورت صناعة سبك المعادن ، وان جاء ذلك فى وقت متأخر .

وقد سبق أن ذكرنا أن المصريين القدامى كانوا أول من صنعوا الأبواق من المعدن (عثر عليها أول مرة فى نقوش تحتمس الرابع) على أنه من المحقق أن البوق قد صنع من المعدن فى آشور حوالى عام ١٠٠٠ ق.م .

والبوق الأشورى مستقيم عادة أو يكون قليل الانحناء مخروطى الشكل ، وليس فى استطاعة العازف عليه أن يخرج منه أكثر من ثلاثة أصوات مختلفة فقط ، لأنه بالطبع لا يحوى على غمازات أو صمامات تغير من الدرجات ، الا أنه يخرج فقط الدرجات الانهارمونية التى تعتمد على تغيير قوة النفخ فقط .

ثالثا — الآلات الوترية :

١ — الجنك :

هو آلة نبر وترية كانت محبوبة للأشوريين ، يعزف عليها الرجال والنساء على السواء ، وهى تشبه تماما آلة الجنك المصرية مع اختلافات بسيطة جدا ، تتمثل فى أن الجنك الأشورى أصغر حجما من الجنك المصرى اذ لا يزيد طوله عن أربعة أقدام على أكثر تقدير ، أما الجنك المصرى ، فكما رأينا من قبل ، فقد يصل طوله حتى قامة الانسان ، ومنه الأنواع المتعددة التى سبق أن أشرنا اليها من قبل ، كما أن الجنك الأشورى خفيف الوزن وصندوقه المصوت يكون عادة الى أعلاه ، لذلك يسنده العازف الى صدره ، ويعزف عليه دائما وقوفا ، وله عادة ثقبين كبيرين فى الصندوق المصوت ناحية الأوتار لاحداث الرنين ، كما توجد به مواضع للأوتادالتى تثبت فيها الأوتار ،

وتتدلى فى نهاية الأوتار من ناحية قاعدة الآلة السفلية ـ شراشيب ـ تمثل نهاية الأوتار ، حيث يبلغ عددها بالطبع عدد الأوتار المستخدمة فى الآلة ، ومن الملاحظ أن طول تلك الشراشيب يبلغ حوالى نصف طول الأوتار (كما فى الرسوم) بما يظهر الآلة فى غير حجمها الحقيقى .

وقد صنع الأشوريون أوتار الآلة من الحرير أو من أمعاء الحيوان تماما كما فعل المصريون ، كما يلاحظ أنه لا توجد اختلافات جوهرية بين الجنك المصرى والأشورى ، وهو ما يثبت استعارة الأشوريون لتلك الآلة من مصر ، كما استعملوا كذلك أنواعا من الجنك المنحنى والزاوى مثل المصريين .

وقد استخدموا الجنك فى مصاحبة ومتابعة الأغانى والأناشيد ، وذلك باشتراك أعداد كثيرة منها ، وفى الصور التى تركوها فى النقوش، وجد ما يمثل أعدادا كبيرة من الرجال والنساء والأطفال يقومون بالعزف والغناء معا وهو ما يبين اهتمامهم بتلك الآلة .

٢ ـ الأشــور :

وهى آلة تشبه فى شكلها العام الجنك الزاوى ، ولكن تضرب الأوتار بمضرب من الخشب باليد اليمنى ، وفى هـذه الحالة يكون الصندوق المصوت لأسفل ، والأوتار عددها فى الغالب ثمانية تختلف أطوالها باختلاف الدرجة الصوتية المطلقة التى تمثلها ، بحيث يكون أقصرها طولا فى الجزء السفلى منها .

ومن الملاحظ أن فكرة طرق الوتر للحصول على الصوت ، تعتبر الفكرة الوحيدة التى ابتكرها الأشوريون ، وهى الاضافة الوحيدة التى شاركوا بها فى تاريخ التطور الموسيقى ، ولذلك فآلة الأشــور تعتبر الآلة الوحيدة المتميزة التى يختص بها الأشوريون ، ولا توجد فى الحضارات الأخرى .



(شكل ٤٥)
الجنك الأشورى

(شكل ٤٦)
الأشور

٣ ـ السنطور :

وهو آلة وسط بين السنطور أو السامبال المعروف حاليا فى كثير من دول العالم ، خصوصا الآسيوية ودول البلقان الأوروبية ، وبين آلة القانون العربية المعروفة ، وهو عبارة عن صندوق مصوت مستطيل الشكل أو على شكل شبه منحرف ، لا يزيد ارتفاعه عن عشرة (١٠) سنتيمترات ، وترص عليه الأوتار أفقيا ، لكى يوضع على رجل العازف وهو جالس أو على منضدة أمامه ، بحيث تكون الأوتار الطويلة ذات الصوت الغليظ ناحية جسم العازف ، أما الأوتار الحادة الرفيعة القصيرة فتكون فى الناحية الأخرى ، بما يشبه القانون تماما ، ولكن

الاختلاف يكمن فى أن اصـدار الصوت يتم بواسطة طرق الأوتار بمضرب من الخشـب باليد اليمنى ، أو باليـدين معا ، باسـتخدام شاكوشين فى مرحلة متطورة من اتقان العزف عليه •

وبلغ عدد الأوتار عشرة فى العادة ، لذلك فان السنطور يعتبر من آلات الطرق الوترية •



(شـكل ٤٧)
السـنطور

٤ ـ الكنـــارة :

الكنارة الأشورية هى نفس الكنارة المصرية تماما حتى وبنفس الاسم ، وكانت منتشرة ومحبوبة بين الأشوريين ، كما كان لها شأنها فى الممالك القديمة ، والتى ما زالت منتشرة حتى الآن فى المناطق البكر والنامية من العالم •

ومن الواضح أنهم استعاروها من المصريين ، وان كانت أساطيرهم تنسب ابتكار تلك الآلة الى أحد الآلهة الأشورية ، وأنه صنعها من ظهر سلحفاه وجدها على شاطىء النيل ، (وهذا يؤكد بطبيعة الحال أنه أتى بها من أرض النيل من مصر وأنهم اقتبسوها منها ، فما شأن الاله الأشورى بمصر ؟) .

وقد استعمل الأشوريون من الكنارة أنواعا مختلفة ، لا تخرج كلها عما سبق ذكره منها عند القدماء المصريين ، وهى تصنع بنفس الشكل والتصميم الذى عرف فى مصر ، وبنفس الأسلوب فى طريقة ربط الأوتار وكيفية شدها وضبطها بطريقة انزلاق حلقات الأوتار الملفوفة على القماش حول القضيب الأمامى المائل من الآلة من الناحية المقابلة للصندوق المصوت .

وكان عدد أوتار الآلة يتراوح بين ثمانيــة الى عشرة ، وتضبط سلميا حسب أسلوب البناء اللحنى عندهم ، والذى يقوم على النظـام الرباعى أو الجنس ، وهو ما سنوضحه فيما بعد .

٥ ـ الطنبور :

الطنبور الأشورى يشبه العود ذو الرقبة الطويلة المصرى تماما ، وهو من نفس الفصيلة والنوع وطريقة التصميم والصناعة ، والذى أسلفنا ذكره فيما سبق فى الحضارة المصرية .

وتلك الآلة ما زالت موجودة فى نفس المنطقة الآن ونفس الشكل والاسم ومنتشرة فى كل من سوريا ولبنان والأردن وتركيا .

***

كانت هــذه هى أهم الآلات الوترية التى عرفهـا واستخدمهـا الأشوريون ونطقت بها نقوشهم وأوضحته آثارهم ، ولكن يبدو أنهم عرفوا واستخدموا أكثر منها ، ولكن من المرجح أن عدم اهتمامهم

بفنون النقش والتصــوير كما فعل المصريون وتفوقوا فيه ، لم يعط فرصة لمن أتوا بعدهم للتعرف على أمور حياتهم بصــورة واضحــة كاملة ، وما كانوا عليه من حضارة ، كما أضاعوا الكثير من المعلومات عنهم ، والتى يعانى العلماء الأثريون الكثير فى محاولاتهم الكشف عنها ، وعن الآثار التى دمرت أو أهملت بسبب الغزوات البربرية التى تألبت على المنطقة من حين لآخر ، هــذا الى جانب وعورة وصعوبة الظروف الجغرافية والطبيعية للمنطقة .

ولكن وعلى الرغم من ذلك فانه من الممكن استشفاف الكثير من الصور والنقوش ، وملاحظة استخدامهم لتلك الآلات الموسيقية التى سبق ذكرها بشكل فردى أو جماعى ، وبآلات من نوع واحد أو بفرق من نوعيات متعددة ، فقط لوحظ وجود نقوش تحوى رسوما لمجاميع الآلات التالية :

١ ـ آلة جنك مع طبلة ، أو جنك مع كنارة .

٢ ـ جنك مع كنارة ومزمار مزدوج .

٣ ـ آلتى أشور مع طبلة .

٤ ـ ثلاثــة كنارات معــا .

٥ ـ مجموعة من الجنوك مع طنبور واحد .

٦ ـ مجموعة عازفين على الكنارة والدفوف والكاسات .

وكما كان لمصر من بعض التأثير من جانب الأشوريين وخصوصا فى الدولة الحديثة ، تجلى فى وجود بعض الفرق الموسيقية الأشــورية فى البلاط الملكى المصرى ، والى وجود الجوارى الآسيويات الأشوريات بآلاتهن الآسيوية يغنين ويعزفن ويرقصن على الألحان الأشــورية ، كذلك تأثرت الحضارات اليونانية والرومانية بالمدنية الأشورية ، كما

كان لهم الأثر الكبير فيمن جاورهم من البلاد ، لا سيما الواقعة منها على البحر الأبيض المتوسط ، وذلك اما بسبب الفتوحات والحروب ، أو بسبب تجوال الفينيقيين للتجارة بين الموانى التى تقع على بحار تلك المنقطة .

أما ألحان وموسيقى تلك المدنية ، فلم يصل الينا منها شىء ، ويرجع ذلك لغياب وسائل الكتابة والتدوين الموسيقى بأى شكل من الأشكال يمكن التعرف عليه وفك رموزه ، وهو نفس ما غاب على المصريين ، الا أنه من الثابت أن الكثير من — الأغانى الجريجورية (التى قامت عليها تراتيل الكنيسة الكاثوليكية فى القرون الأولى بعد الميلاد ، والتى ينسب جمعها وتحقيقها وتطويرها كأسلوب للطقوس والشعائر الموسيقية المسيحية للأب جريجور الأكبر الذى تولى البابوية من عام ٥٩٠ — ٦٠٤ م) كانت متأثرة تأثرا كاملا بألحان المدنية الآسيوية نتيجة لاعتناق طائفة كبيرة من اليهود والوثنيين للدين المسيحى عقب ظهوره ، ومازال لدينا حتى الآن فى الكنيسة القبطية والشرقية عموما الكثير من تلك التراتيل الكنيسية التى تحمل فى ألحانها اللون والطابع الشرقى ، والذى يختلف كثيرا جدا عن طابع تراتيل الكنيسة الأوروبية المعروفة الحالية ، والتى كان عليها أن تتخلص مع الوقت وطبقا للظروف السياسية والاجتماعية التى مرت بها أوروبا ، من هذا الطابع الشرقى ، وتطورت تطورا هائلا كان له أثره الكبير فى تاريخ التطور الموسيقى العالمى كله .

وكانت الموسيقى الأشورية تبنى على أساس التتراكورد أو الجنس (أى أربعة درجات صوتية متتالية متتابعة ومتصلة سلميا) وهو ما يسمى بالتتراكورد الدياتونى ، أو على أساس الأسلوب قبل الخماسى البسيط ، كما هو فى موسيقى البدائيين والمدنيات القديمة (الذى سبق شرحه فى الباب الأول) ، أما الملاحظ والجدير بالذكر ،

فهو تعدد أوتار الجنك وكثرة دساتين انعيدان والطنبور (الدساتين هى القطع المعدنية التى تلصق على رقبة الآلات الوترية لكى تحدد مواضع العفق بدقة وتحدد أسلوب تقسيم النغمات) ، وهو ما يعد دليلا على تقسيم السلم الموسيقى عندهم الى أجزاء صغيرة أقل من تون واحد ــ نصف أو ربع أو ثلث تون أو درجة صــوتية) كمـا يبرهن على معرفتهم لكثير من أنواع الغناء وألوانه ، حتى قيل عنهم أن موسيقاهم كانت أحيانا قوية عنيفة حية ، وأحيانا لينة هادئة رخوة تدعو الى الخمول والاحساس بالكسل ، وهــذا يؤكد استخدامهم على الأقل لنوعين من الأجنــاس والتراكيب الموسيقية البنائية يمكن توضيحها موسيقيا على النحو التالى :

(أ) جنس أو تتراكورد أبعاده قائمة على أساس مسافتى ــ تون ونصف تون ــ وترتب داخليا الى عدة أشكال مختلفة ، تختلف حسب مكان وجود النصف تون بين الأتوان الكاملة مثل :

$١ + ١ + \frac{١}{٢} =$ (من اليسار لليمين)

أو $= ١ + \frac{١}{٢} + ١$

أو $= ١ + ١ + \frac{١}{٢}$

(ب) أجناس طرية أو رخوة ، وهى تحتوى على أبعاد أخرى صغيرة علاوة على بعدى التون الكامل والنصف تون ، مثل $١\frac{١}{٢}$ ، $\frac{٣}{٤}$ ، $\frac{١}{٤}$ تون وتكون على أحد النماذج التالية :

$\frac{١}{٢} + \frac{١}{٢} + ١\frac{١}{٢} =$

أو $= ١ + \frac{٣}{٤} + \frac{٣}{٤}$

أو $= ٢ + \frac{١}{٤} + \frac{١}{٤}$

(مع ملاحظة أن مساحة التراكورد تحت أى نوعية تساوى ٢ ١/٢ تون) .

وهذا ما جعل الفيلسوف الاغريقى – أفلاطون – لا يرتاح الى موسيقاهم وذلك لأن بعض ألحانهم تتميز برخاوتها ولينها ، ولأنها تجلب الخمول والليونة ، لذلك كان يحذر شعب اليونان منها ومن غنائها وانتشارها بينهم ، حرصا على عدم انتشار تلك الروح بين النشء وتعودهم على الموسيقى والألحان (الخليعة) واللينة كشعب قوى محارب ، وهو ما أوضحه فى مؤلفه عن المدينة الفاضلة ، ومن ضرورة انتقاء كل ما يقدم لهم من الفنون ، ومن ألحان الشعوب الأخرى ، اذا أرادوا الاطلاع عليها ، هذا فى الوقت الذى كان يعتبر أن الموسيقى المصرية مثلا جيدا للموسيقى الراقية ، لأنها تجمع بين الجد والنشاط والتعبير عن الجمال وحلاوة النغم ، لذلك أوصى أفلاطون – بتعلمها وترديدها ان شاءوا .

***

الحضارة الصينية القديمة

لقد ساعدت الظروف الطبيعية والبيئية شعوب المنطقة بين بحر الصين وبحر اليابان والمحيط الهادى شرقا ، والمحيط الهندى جنوبا ، وجبال الهمالايا غربا ، وصحراء جوبى شمالا ، على الحفاظ على تراثها وتقاليدها ولغاتها آلاف السنين دون تغيير يذكر ، كما ساعدتها كذلك على الوقوف فى وجه الغزوات الأجنبية والتأثيرات الخارجية ، فى نفس الوقت الذى وحدت فيه الديانة البوذية بين تلك الشعوب ، وبالتالى فى المعتقدات والعادات وفى أسلوب الحيـاة ، مع بعض الاختـلافات البسيطة ، وتلك الشعوب تشمل :

الصين ــ اليابان ــ فيتنام ــ لاوس ــ كمبوديا ــ تايلاند ــ كوريـا ــ منغوليا •

بينما تقف جبال الهمالايا سـدا منيعا بين الصين وشبه الجزيرة الهندية ، وهـذا ما يفسر التباين فى الشكل والجنس واللون والعادات بين الشعبين الهندى والصينى ، وهذا ينطبق بالطبع على الموسيقى ، فالاختلاف بين الموسيقى الصينية والهندية ، اختلافا بينا من حيث الطابع والأداء والتركيب البنائى للألحان والآلات الموسيقية •

وقد بدأت الموسيقى فى الصين كما بدأت فى جميع الممالك القديمة المتحضرة ، ترتبط بالدين ارتباطا وثيقا وجزءا منه ، فالصينيون يعتقدون

مثل جيرانهم ، أن الموسيقى من نظم الآلهـة وانما خلقت من أجـل عبـادتهم .

ومن الصعب تحديد كيف بدأت الموسيقى فى الصين ، فهى قديمة جدا ولكن ليس من السهل تعقب آثارها بشكل واضح ملموس الا من خـلال المخطوطات ومن الرسـوم والآثار التى اكتشفت فى العصر الحديث ، وترجع أقدم تلك الآثار التى اكتشفت الى عام ٦٣٧ ق.م ، وفى أثناء حكم القيصر (تشه يو) ، فقد أوضحت المخطوطات أن هذا القيصر ، أحس بأهمية الموسيقى ورغب فى أن تكون لها قواعد ثابتـة وأسس تتبع فى جميع أنحاء الامبراطورية الصينية الواسـعة الأرجاء ، لذلك أمر وزراؤه أن يطوفوا البلاد ليجمعوا كل ما يتصل بالموسيقى من ألحان وحكايات وآلات موسيقية وعازفين مهرة ، وذلك بما يشبه جمع التراث الشعبى والقومى الذى ظهر فى أوروبا العصر الحديث فى القرن الثامن عشر ، أى قبل أن يعرف العالم ذلك بحوالى اثنى عشر قرنا من الزمـان ، وقد عاد مبعوثوه بمجموعة هائـلة من الألحـان والأصول والتقاليد والقوانين الموسيقية ، لكى يبدءوا فى دراسـتها وتحليلها ، والخروج منها بالنتائج التى تحدد الأسلوب الأمثل للممارسة الموسيقية الصينية الأصيلة ، وليستبعدوا منها كل ما يتنافى مع الأصول والتقاليد والقيم التى يجب أن يظل عليها الشعب الصينى ، ووضعوا لذلك منهجا تربويا للموسيقى ، ولمـا يجب أن يتعلمه الشعب الصينى، ولمـا يجب عليهم أن يمارسوه ، وأصول الموسيقى الصينية وقواعدها، وقد تم تنفيذ كل ما أشار به القيصر ، وظل ذلك الأسلوب قائما متبعا بدقة عدة قرون .

وكانت الفلسفة الصينية القديمة تربط بين الموسيقى والفلك ، مثل المصريين ، فقد بنوا موسيقاهم كذلك على التوافق بين الكواكب وحركة النجوم والأجرام السماوية والأرض وتعاقب الفصول ، بل كانت

لهم نظرتهم وفلسفتهم الأبعد والأوسع والتى تربط بين انتظام أمور الدولة وحالتها العامة ، وبين الممارسة والشكل والأسلوب الذى تتم به الموسيقى الصينية ، فقد تحققوا من أن أى خير أو شر يقع بينهم ويمس حياتهم العامة والخاصة ، وحالة الدولة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والعسكرية ، الموسيقى والممارسة الموسيقية لها الدخل الكبير والأثر الأعظم فيه ، وأى ضرر انما هو خلل أو خطأ ، أو سوء استخدام وممارسة موسيقية ، وعليه تكون المبادرة الفورية فى البحث عن أسباب ذلك واصلاح المعوج والخلل والخطأ فيها •

فاذا انتشرت الأغنيات الهابطة والتافهة التى تحمل أفكارا أو أهدافا لا تتوافق مع تقاليدهم ، وجب ايقافها ومحاسبة ناشريها على الفور ، حتى لا يكون لها تأثيرها فى نفوس الشعب وخصوصا الأجيال القادمة ، واذا تعود الناس على السهر الى منتصف الليالى فى هرج وصخب يؤدون أغنيات تافهة ، يبيتون ليصبحوا متأخرين عن أعمالهم منهكون من جراء السهر دون راحة ، تعطلت الأعمال وقل الانتاج وتدهورت وساءت الحالة الاقتصادية فى الدولة والسبب فى تلك الحالة هو الممارسة الموسيقية غير المناسبة ، فلكل وقت ألحانه ومجاله المناسب ، وما يغنى فى الصباح أو أثناء العمل ، لا يتوافق مع ما يؤدى فى المساء أو وقت السمر الهادىء •

وقد فطنوا الى أن الموسيقى يجب أن تنتقى جيدا وأن تراقب نصوص الأغانى ، لما لها من خطورة على أبناء الشعب ان لم يحسن اختيارها ، فقد تكون باعثة على المجون والخلاعة ، وبالتالى لها تأثيرها الخطير والهدام على ذوق الشعب وأخلاقياته وفكره وتصرفاته ، لذلك يكون اهتمام كل أسرة حاكمة تصل الى حكم الصين ، مداومة البحث والتنقيب عن ممارسة الموسيقى ومراقبتها واستبعاد ما لا يليق بهم ،

والسماح للصالح منها أن يقدم فقط للشعب ، حفاظا على حال الدولة ونظامها .

والصينيون القدامى يربطون بين العوامل التى تتصل بكل أمور الحياة المادية والروحية ، ويبنون أمور حياتهم على التوافق بين العناصر وبين السماء والأرض ، وكل ما يتصل بتلك العوامل من ماديات وروحانيات ، فكل ما تنتجه الطبيعة ولا يحتاج الى يد الانسان ولا تؤثر فيه ، يرمزون له بالوحدة ، أى بالمفرد (الله) أى السماء ، أى الجواب أى كل ما هو علوى .

أما ما تتدخل فيه الارادة الانسانية وتؤثر فيه يداه ، فيرمزون له بالجمع ، وهو الأرض = القرار ، أى كل ما هو أدنى .

اذن فنسبة :

السماء : الأرض = الفرد : الجمع = الجواب : القرار
وكلها عناصر شديدة التوافق ، والجواب والقرار هما أشد عناصر الدرجات توافقا (الدرجة وأوكتافها ، أى الدرجة ومثيلتها الأعلى منها) .

والوحدة وهى (الفرد ــ فوق) ، أما (الجمع ــ أسفل)
والوحدة الفرد هى الأساس والأصل ، بينما الجمع الأسفل عرض قابل للزوال والتغيير والفناء ، وعلى ذلك فان تصميم الجوهر المادى للموسيقى وهو الآلة الموسيقية لابد أن يكون صحيحا وسليما ويتناسب مع جوهرها الروحى وهو أصواتها والألحان التى تقوم بآدائها صحيحة ، أى أنه لابد أن تستخدم الآلة فى آداء ألحان مناسبة لتركيبها ولونها وطابعها ، وفى هذه الحالة لا خوف من آية آثار سيئة على الشعب والأجيال القادمة منها ، وأن الدولة اذن ستكون فى تطور

ونجاح مطرد ، أما اذا استخدمت الآلات فى اداء الحان لا تتناسب مع جوهر تصميمها ولون وطابع أصواتها ، وعزفت عليها الحان غريبة عليها ، كان ذلك دليل على الاهمال والاستعمال السىء غير المناسب وكان الفشل فى تلك الحالة حليفهم •

وعليه فمن الملاحظ ذلك الاهتمام الشديد بالموسيقى عند الصينين والعناية بها وتقديسها ، مما لها من تأثير خطير فى بناء الدولة والأجيال القادمة ونظام وحياة أبنائها •

والسلم الموسيقى الصينى كان خماسيا (الأوكتاف مكون من خمس درجات أساسية والدرجة السادسة هى الجواب ، مثل الموسيقى المصرية القديمة) ومازال السلم الخماسى مستعملا فى الصين حتى اليوم وبنفس أسسه • والصينيون هم أول من اهتدى الى فكرة ايجاد واستخراج نغمات السلم الخماسى بطريقة دائرة الخامسات ، وقد كان اهتداؤهم لذلك عن طريق استعمالهم لآلة المصفار •

المصفار :

المصفار أنبوبة من طرف واحد مفتوح والآخر مغلق ، واذا نفخ فيها أعطت صوتا واحدا بالنفخة العادية ، واذا اشتد فيها النفخ أعطت درجة الجواب ثم الدرجة الخامسة ، لذلك كان المصفار يستخدم لاعطاء نغمتين فقط هما الأولى والخامسة •

وحينما دعت الحاجة الى زيادة المساحة اللحنية ، وأرادوا الحصول على نغمات أخرى أكثر ، تساهم فى اثراء الحركة اللحنية نتيجة لزيادة الخبرة الموسيقية ، أضافوا أنبوبة أخرى ثانية الى جانب الأنبوبة الأولى ، بعد أن تضبط بدايتها الصوتية لتكون الدرجة الأساسية الأولى لها هى نفس الدرجة الثانية للأنبوبة الأولى ، أى أنها تكون الخامسة لأساس الأنبوبة الأولى ، ولزيادة الايضاح :

اذا كانت الأنبوبة الأولى تعطى الدرجة التى تعادل درجة (فـا) عندنا الآن كدرجة أساسـية ، فان خامستها بالنفخ الأشـد فى نفس الأنبوبة ، تكون هى درجة (دو) التى تضبط عليها أساس الأنبوبة الثانية ، أى (دو) أيضا ، وبالنفخ الأشد فى الأنبوبة الثانية نحصل على خامستها وهى درجة (صول) ، خامسة خامسة أساس الأنبوبة الأولى .

ولزيادة الحاجة الى أنابيب أكثر للحصول على أصوات أكثر ، كانت اضافة أنبوبة ثالثة أساسها خامسة أساس الأنبوبة الثانية ، كى تعطى فى هذه المرة درجة (صول) ثم خامستها (رى) بالنفخ الأشد .. وهـكذا .

وبذلك كان الحصول على دائرة الخامسات ، من الحصول على الدرجات السلمية الناتجة عن ذلك ، والتى أساسها فى العادة ما يوازى درجة (فـا) المعروفة لنا ، والتى تعتبر الطبقة المتوسـطة المركزيـة لمعظم الأصـوات البشرية ويمكن للجميع آداؤها ، ولتـكون دائرة الخامسات التى يمكن الحصول عليها من أربعة أنابيب فقط حسب النظام السابق الاشارة اليه هى :

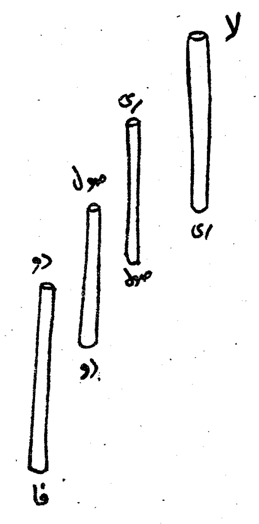
(فـا ـ دو ـ صـول ـ رى ـ لا)

وباعادة ترتيب تلك الدرجات ترتيبا سلميا تصاعديا من الأغلظ الى الأحد ، يكون التركيب السلمى التالى المكون من خمس درجات هى :

(فـا ـ صـول ـ لا ـ دو ـ رى)

وهو ما يسمى بالسلم الخماسى الخالى من أنصاف الدرجات ، حيث أن الأبعاد بين الدرجات السابقة هى :

(١ — ١ — ١ ½ — ١) وتكون المسافة بين درجة (رى) الأخيرة وبين درجة (فـا) فى حالة تكملة السلم الى أوكتاف آخر هى أيضا (١ ½) تون ، وبذلك ينعدم وجود النصف تون فى تلك التركيبات السلمية الخماسية وهو ما يصطلح عليه بـ Unhemitonic وهو نفسه السلم الذى سبق أن أوضحنا طريقة الحصــول عليــه بطريقتين من طرق التطور الطبيعية مثل : طريقة التطور المرحلى خطوة بخطوة بزيادة درجة واحدة بمسافة ثانية كبيرة لأعلى أو لأســفل ، والطريقة الثانية ، وهى التداخل والتطور فى استخدام المسافات ، والتى سبق توضيحها فى الباب الأول . الى جانب الطريقة المصرية القديمة التى شرحناها كذلك ، وكلها تؤدى الى نفس النتيجة .



وقد قام الصينيون بعد ذلك بضم تلك الأنابيب معا متجاورة ومرتبة سلميا وذلك بربطهـا أو بلصقهـا معا فى قاعدة واحـدة بعد ضبطهـا بدقة ، مع ملاحظة أن الصوت الأول ينتج عن النفخ العادى ، أما الصوت الثانى ، فيكون بالنفخ الأشد .

وعلى هـذا النظام سار الصينيون حتى أسرة (ين) عام ١٣٠٠ ق.م ، وبعد ذلك زادوا أنبوبتين أخريين ، لتعطى ما يعادل الدرجتين (مى ، سى) وذلك بنفس الطرقة السابقة وباضافـة أنابيب جديدة ضموهـا الى

السلم الخماسي ليصبح بذلك سلما سباعيا ، ولكن ظل استخدامهم لها اضافيا ، وسموا (مى) بالدرجة الموصلة ، درجة (سى) الوسيطة ٠

وهكذا توصلوا الى طريقة تكوين واستخراج السلم الخماسي تدريجيا والى نظرية دائرة الخامسات ، وأصبح السلم الخماسى هو الطابع المميز لموسيقاهم حتى الآن ومنذ آلاف السنين دون تغيير ، محافظين على تراثهم وتقاليدهم الموسيقية التى ورثوها عن الأجداد ٠

وتعتبر درجـة (فـا) عند الصينيين القـدامى هى الدرجـة العالية ، أما ما يعادل درجة (رى) فهى بالنسبة اليهم الدرجة الخفيفة، وهو ما لا يقاس بمقياس الحدة والغلظ كما نحسبها نحن الآن ، ولكن ربما من حيث مكان استخراجها من الآلة الموسيقية فى وضعها عند العزف ، حيث أنه من المعروف فى الآلات الوترية خصوصا ، أن الوتر الأعلى هو الوتر الأغلظ والذى يكون تجاه رأس العازف ، أما الوتر الأحد فهو فى العادة الوتر الأسفل تجاه الأرض (كما فى العود والكمان على سبيل التوضيح) ٠

وقد عرف الصينيون أكثر من ستين سلما (٦٠) أو مقاما خماسيا يمكن بناؤها على الدرجات الأثنى عشر (١٢) من أنصاف الدرجات المكونة للأوكتاف الكامل (السلم الموسيقى مكون من سبع درجات كاملة وخمس أنصـاف تشكلها الأصـابع البيضاء السبع ، والأصابع الخمس السـوداء فى آلة البيانو على سبيل التوضيح) ، أى أن كل سلم يمكن أن يصور على كل درجة من الدرجات الأنصاف الأثنى عشر ، كما أن لكل سلم خمس احتمالات (انقلابات) هى :

١ ــ (فـا ــ صول ــ لا ــ دو ــ رى)

٢ ــ (صول ــ لا ــ دو ــ رى ــ فـا)

٣ — (لا — دو — رى — فـا — صول)
٤ — (دو — رى — فـا — صول — لا)
٥ — (رى — فـا — صول — لا — دو)

وبذلك يكون هناك ستون (٦٠) احتمالا ، هى عبارة عن خمس من الانقلابات × اثنى عشر مكانا يمكن أن تصـور وتشكل عليه ، ويصبح الناتج بذلك ستين تكوينا . وكل مقام منهم له معناه وطابعه واعتقاده الفلسفى الخـاص به ، مع ارتباط كل منهـا بالدين والطب والفلك على النحو الذى سنراه بعد ذلك .

وقد اعتقدت أسرة (شـو) ١١٢٢ — ٣٤٩ ق٠م ، أن حكمها يناسبه من العناصر الخشب ، وعلى ذلك لا تؤلف أو تعزف آية موسيقى فى عهدها يكون سلم قرارها درجة ما يعادل (صول) عندنا ، وهى الدرجة التالية لدرجة (فـا) فى السلم الخماسى (فـا — صول — لا — دو — رى) لأن درجة (صول) يقابلها من العناصر المعدن ، وهو الذى يكسر الخشب ، وهو ما يقابل درجة (فـا) ، وعليه فهو شؤم وفأل سيىء بالنسبة لهم ، وعليه فمن الممنوع العزف والغناء عليه طوال مدة حكمهم .

كما نجد أن الصينيين القـدامى كانوا يربطون بين الموسـيقى والدولة والفلك والعناصر ، بل وبين الألوان والحيوانات والأطعمـة والأجواء وأعضاء الجسم والحالة النفسـية كذلك ، والنغمات الخمس تتوافق كل منها مع أحد الجهات الأصلية الى جانب ارتباطها بالفصول والأيام والساعات والآلات الموسيقية ، وبين استخدامها فى الزمـان والمكان المناسب لاستعمالها ، وبين حـركة الأجرام السـماوية وبين الأرض ، وهما ما يمكن بيان بعضه على النحو التالى :

الأصوات	كونج فا	شى صول	كيو لا	شانج دو	يو رى
الجهات	شرق	غرب	وسط	جنوب	شمال
العنصر	خشب	معدن	تراب	نار	ماء
الكوكب	المشترى	الزهرة	زحل	المريخ	عطارد
اللون	سماوى	أبيض	اصفر	احمر	اسود
الحالة	غضب	حزن	تفكير	فرح	رعب

وقد خسرت الموسيقى كبقية العلوم والفنون الأخرى خسارة كبيرة حينما أمر الامبراطور (هوانج تسى) عام ٤٢٦ ق٠م ، بحرق جميع الكتب فى المكتبات ، ما عدا الطب والزراعة ، وبذلك احترقت الكتب العظيمة والتراث الانسانى الهائل الى جانب الكتب الموسيقية التى تحوى النظريات والمؤلفات والبحوث والتراث الموسيقى وعلومه ، الى جانب كتب الأغانى والشعر والآلات الموسيقية ، وحرمت الانسانية وليس الصينيون وحدهم من علم وفن وفكر وثقافة لها قيمتها كتراث عظيم لحضارة عظيمة ٠

***

الآلات الموسيقية الصينية

اولا ـ الآلات الإيقاعيـة :

تعتبر الآلات الايقاعية وآلات الطرق الأيديوفونيـة (ذاتيـة التصويت) ذات أهمية كبيرة فى الموسيقى الصينية قديما وحديثا وهى تعتبر أحد الخواص الهامة التى تتميز بها الموسيقى الصينية ، لذلك فهى توضع فى المرتبة الأولى عندهم ، وعند حصر الآلات الموسيقية وهى :

١ ـ الكنـج Keng :

وهى من أهم آلات الطرق عند الصينيين ، وتتألف من عدة قطع من الحجارة النقية ، تعلق مدلاة بخيوط طرفها مربوط فى اطار خشبى، ويطرق عليها بمطرقة من الخشب .

والكنج تتكون عادة من عدد ١٦ قطعة حجرية مختلفة الأحجام ، وقطعها على هذا النحو المتباين هو الذى يحدد الدرجة الصـوتية التى تضبط عليها لتصدر الأصوات المرتبة بالشكل الذى يكون السلم الخماسى الصينى ، وتكون منتظمة فى صفين ، الصف الأول مدلى أقصر من الصف الثانى ويكون أعلاه ، على أن كل قطعة تزيد درجتها على القطعة السابقة بمقدار نصف تون ، وعليه فان الـ ١٢ صـوتا الأول ، تمثل الأوكتاف الأول (الدياتونى) أما الدرجات الأربعة الباقية ، فهى عبارة عن أربعة أنصاف من الأوكتاف الثانى (انظر شكل ٤٨) .

ويرجع تاريخ تلك الآلة الى حوالى عام ٣٣٠٠ ق.م ، حيث كانت

تصنع منها للملوك والأمراء آلات خاصة من الحجارة الكريمة ، أو من المرمر أو من الزجاج الثمين •

كما كانت تصنع آلات مشابهة مثل (بين شنج) وهى تتكون من أجراس صغيرة متفاوتة الأحجام كذلك وتربط بنفس الطريقة وتعلق أيضا فى اطار خشبى قائم ويدق عليها كذلك بشاكوش من الخشب •

١ ـ الكنج (يون لو) :

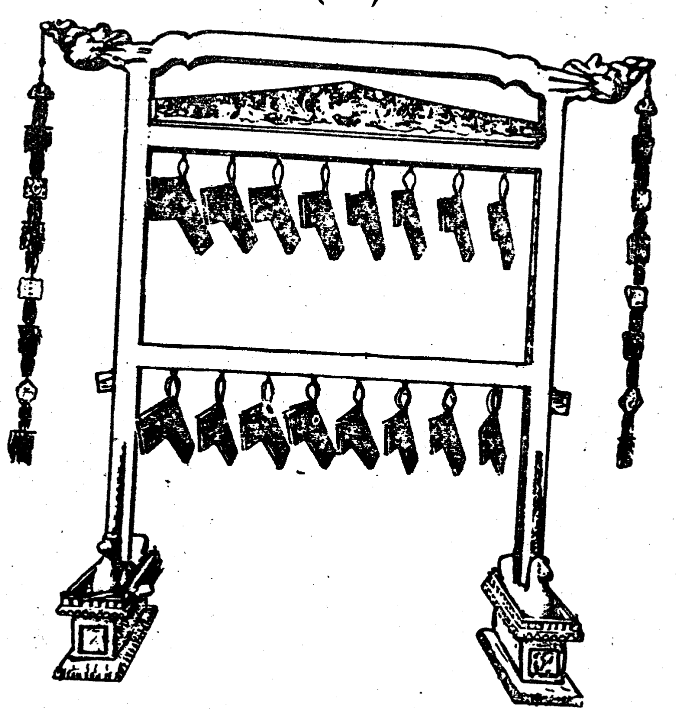
وهو يشبه الكنج من حيث الفكرة تماما ، الا أنه تستبدل الحجارة والأجراس بصفائح من النحاس ، أو المعادن الرنانة ، حيث تتدلى كذلك بخيوط من الاطار الخشبى ، وبالطبع ليست لتلك الآلات صندوق مصوت ، ولكن طرق القطع الحجرية أو المعدنية يجعلها تتذبذب فى الهواء بشكل مباشر ، وهى حرة مدلاة بالخيوط التى تجعل الصوت يتردد ليسمع واضحا •

٣ ـ الطبل الكبير (هيون كو) :

يرجع تاريخ تلك النوعية من الطبول الى عهد آسرة الامبراطور (تشو ، عام ١١٢٢ ق•م) ، وكانت كبيرة جدا وضخمة الحجم ، وعند الطرق عليها وضربها بعامود كبير من الخشب تصدر صوتا هادرا يشبه الرعد ، وكانت تستعمل فى القصر الامبراطورى ، وبجانبها طبلتان صغيرتان نسبيا بالمقارنة بها ، حيث يستعملان كأداة لتوصيل التعليمات والأوامر وضبط الوقت وخلافه كوسيلة اعلامية ، كما أن الصينيون يطربون كثيرا عند سماع ذلك الصوت الغليظ التى يصدر عن طرق تلك النوعية من الطبول •

٤ ـ الطبل الصغير (يا كو) :

وهو أكثر أنواع الطبول انتشارا وذيوعا فى الصين القديمة ،



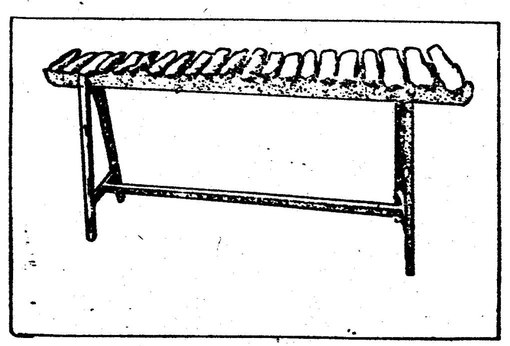
(شكل ٤٨)

الكنج

وهى ذات رق واحد أو رقين من الجهتين ، وتعلق فى الرقبة حيث تطرق باليد أو بعصا صغيرة خشبية ، وهى تشبه الى حد كبير الطبل المصرى والأشورى ، من حيث الفكرة والصناعة . ولكن الطبل الصينى يتميز بأنه خافت الصوت رقيق ، ويضرب لذلك برقة وليونة .

٥ ـ الصـنج الصـينى :

وهو يشبه الى حد كبير (الأكسليفون) ويتكون من قطع متفاوتة الحجم والطول من المعدن ، ويطرق بمطارق من الخشب ، ويصدر عن كل منها أحد أصوات السلم الصينى ، وتوضع القطع مرصوصة أمام العـازف .



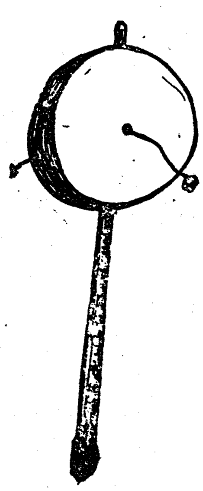
(شكل ٤٩)
الصنج الصينى

٦ ـ الأجـراس الكبيرة :

تصنع الأجراس فى الصين بنوعيات وأحجام عديدة ، وتضبط بحيث يصـدر عن كل منها أحد أصوات السلم الخماسى الصينى ، وهى تستخدم فى الحفلات الدينية والملكية والقومية ، وتستعمل عادة لبيان وتحديد مواضع الضغط الثقيل فى القطع الموسيقية حيث يضرب عليها فقط فى بداية كل وحدة ايقاعية أو مقطع من الجملة اللحنية ، وفى العادة تكون النغمة الصادرة منها هى قرار الدرجة الصـوتية اللحنية المسموعة .

٧ ـ الطبل ذو المضارب :

وهو طبل صغير الحجم جدا فى مثل حجم الكف ، مثبت فى عصا طولها حوالى ثلاثون سنتيمترا ، يخترق الطبل من اطاره ومثبت به جيدا ليكون بمثابة حامل له . كما يخترق الطبل من جهتى الرق حبل صغير ، مثبت فى نهايتيه حبتان من الذرة أو من أية مادة صلبة يمكن ثقبها وربطها فى الحبل ، وهاتان الحبتان يدقان وجهى الطبل بالتبادل عند تحريك الحامل يمينا ويسارا بفركها وسط الكفين ، أو بتقليبها باليد الواحـدة .



(شكل ٥٠)
الطبل ذو المضارب

٨ ـ الروحـة (تشنج يـو) :

وهى تتركب من عدد من القطع الخشبية المثبتة معا ، فيما يشبه

المروحة تماما ، وتمسك المروحة باليد اليمنى ويدق بها على اليد اليسرى (مثل الكاستانييت تماما) ، والمروحة تستعمل لبيان وضبط الايقاع والزخرفة الايقاعية •

ثانيـا ـ آلات النفـخ :

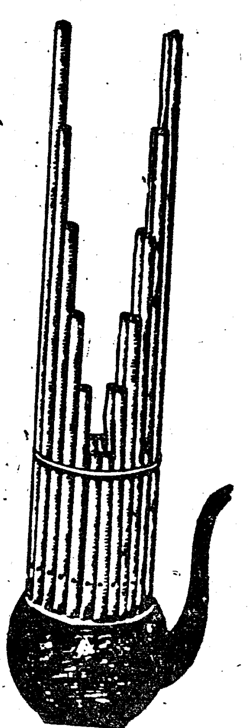
عرفت الحضارة الصينية القديمة انوعيات الكثيرة من آلات النفخ منها الصفارات والنايات والمزامير ، الى جانب الآلات الأخرى المبتكرة التى تميز بها الصينيون ، ومن تلك الآلات ما يلى :

١ ـ الشـينج Cheng :

يعتبر الشينج من أهم الآلات الصينية الأصل والأكثر انتشارا فى الصين القديم ، ويرجع تاريخ تلك الآلة الى حوالى عام ٢٧٠٠ ق٠م ، وكان صوتها ودرجاتها تعتبر مقياسا لضبط الآلات الأخرى ، والشينج عبارة عن عدة قصبات من الغاب مختلفة الأطوال ، ويتراوح عددها بين ١٢ ـ ٢٤ قصبة ، لكل اثنان طولا واحدا ، وتكون متلاصقة معا فى شكل دائرى ، وتبرز كلها من سطح وعاء من الخشب أو الفخـار أو من نبات القرع الذى يكون بمثابة مخزن أو مستودع للهواء ، وفى نهاية كل قصبة من القصبات لسان يحدث الهواء الصادر اليه من المستودع صوتا اذا ما أغلق ثقب موجود فى جدار تلك القصـبة من الخـارج •

وتركب فى المستودع أنبوبة أسطوانيـة صغيرة ملتوية ، لكى يتمكن العازف من النفخ فيه لملء المســتودع بالهواء اللازم ، ويظل مخزونا بشكل دائم (وذلك بما يشبه بزبوز ابريق الشاى) ، وبتحريك أصابع العازف يمكنه التحكم فى غلق أو فتح الثقوب الموجودة على جدران القصبات لتخرج الأصوات المطلوبة تباعا دون انقطاع •

وتلك الآلة تعتبر الجد الأول والأكبر لآلات ـ القرب ـ ثم الأورغن الأوروبى ، ثم الأكورديون وخلافه ، وهى من الآلات التى تعتمد على فكرة خزن الهواء لحين ، والاستفادة به فى احداث صوت ممتد غير متقطع ، وكلها من الآلات الهوائية •



(شكل ٥١)
الشينج

٢ ــ الصـــفار :

وهو عبارة عن قصبات مختلفة الطول ملتصقة ومتجاورة . وأحد أطراف القصبات جميعها مغلق من حيث مكان التصاقها بقاعدة تجمعها معا ، ولها يد يمسكها منها العازف ، وكل قصبة لها طولها الخــاص يعطى لها صوتا خاصا معينا عند النفخ على حافتها ، لتعطى أحد درجات السلم الموسيقى الخماسى وترتب بحيث تكون القصبات ذات الدرجات الغليظة الطويلة ، الى يسار العازف ، بينما القصبات القصيرة ذات الدرجات الحادة يكون مكانها على القاعدة الى يمين العازف ، ويتم تحريك القاعدة بأكملها أمام فم العازف يمينا ويسارا ، متنقلا من قصبة الى أخرى حسب المطلوب ، وما تحدده الحركة اللحنية .على أن النفخ فى كل قصبة يكون مستقلا لاخراج الدرجة الصــوتية المراد سماع صــوتها .

٣ ــ الفلوت الصينى (تشى) :

هى أنبوبة من الغاب أو الخشب لها ثقوب تتحكم فيها أصابع العازف ، وذلك مثل الناى ، ولكن النفخ فيها يكون من ثقب على جانبى الأنبوبة ، وهو ما يشبه الفلوت الحديث تماما .

٤ ــ الزمـار (يــو Yo) :

وهو فى شكله العام لا يخرج عن المزامير التى عرفتها الحضارات الأخرى القديمة كلها ، ومنه عدة أحجام تعطى طبقات صوتية مختلفة .

٥ ــ البــوق الصــينى :

البوق الصينى يشبه فى اطاره العام الأبواق التى عرفتها الحضارات القديمة كلها ، وقد صنع الصينيون الأبواق من المعادن ، ويستخدم كذلك فى النداءات والحفلات الامبراطورية والدينية والقومية .

عفوا
الصورة مقلوبة

الكين الصينية

(شكل ٥٢)
البوق الصيني المنحنى والمستقيم

ثالثا ـ الآلات الوترية الصينية :

عرف الصينيون الآلات الوترية المختلفة بنوعياتها ، فمنها ما يعزف بالنبر أو الاحتكاك مثل الأعواد والربابات ، الى جانب أهم آلتين وتريتين عند الصينيين حتى الآن ، وهما ـ الكين ، الشى ، ونوضحها بالتالى :

١ ـ الكين Kin :

وهى آلة نبر وترية من أقدم الآلات الصينية وأكثرها ارتباطا بالمعتقدات الدينية ، وينسبون اختراعها مثل الحضارات القديمة كلها ، الى الآلهة ، وهم يعتقدون أن ـ الكين ـ آلة مقدسة تطهر القلوب والأبدان وتبعد الشرور والشيطان ؛ كما يربطون بين الفلك وتصميم ـ الكين ـ وتركيبها وأبعادها ، فطولها يبلغ ٣٫٦٦ قدم ، وهو عدد أيام السنة ، أما أوتارها فعددها خمسة لتتناسب مع العناصر الخمسة السابق توضيحها ، أما سطحها من أعلى فهو مقوس مثل الأفق، وقاعدتها مثل الأرض المسطحة ، وهى بذلك خاضعة لنواميس الطبيعة .

والكين آلة صعبة العزف ، وقليل من يستطيع اتقان العزف عليها ، ومن أهم خواصها أن الأوتار المشدودة على الصندوق المصوت الذى يشبه العلبة المستطيلة وله أرجل فيما يشبه المنضدة ، حيث يجلس خلفها العازف ، هذه الأوتار المتساوية الطول والحجم والنوع ، تضبط جميعها متساوية وعلى درجة واحدة هى أغلظ درجة فى المساحة الصوتية للآلة ، أما الاختلاف بين الأصوات ، فينشأ من وجود قنطرة متحركة أو ركاب تحت كل وتر ، ينزلق ليحدد الدرجة الصوتية المطلوبة من كل وتر ، وبالشكل والتسوية التى يريدها العازف وحسب السلم المطلوب .

ويمكن العزف على ـ الكين ـ باليدين معا ، فاليد اليمنى تقوم بنبر الأوتار وأداء الحركة اللحنية والزخرفة المطلوبة ، بينما تقوم اليد

اليسرى يعمل باص أرضية (فرشة لحنية أو صوت منخفض من وتر معين ، هو أساس المقام فى الغالب) تحت اللحن الرئيسى ، أو تقوم بعزف درجات صوتية مفردة على الضغوط الثقيلة ، أو لتقوية الخط اللحنى بالدرجات الغليظة ، وهـذا بالطبع يتوقف على مهارة وكفاءة العازف وخبرته •

٢ ـ الشى Shi :

الشى آلة نبر وترية تشـد فيها الأوتار أفقيا على صـندوق من الخشب يوضـع أمام العازف وهو جالس على الأرض ، وكلمـة شى ـ باللغة الصينية ، تعنى العجيب والغريب •

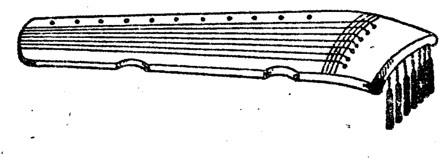
وآلة ـ الشى ـ تشبه آلة القانون العربية المعروفة الى حد كبير ، ومركب عليها عدد ٢٥ وترا ، ومن الملاحظ أن آلة ـ الشى ـ تكون مصاحبة دائما بآلة الطبلة الصغيرة (بو فو) والاثنان معا يصاحبان الغناء ، الأول لتقوية الخط اللحنى ، والثانى لتقوية وضبط الايقاع •

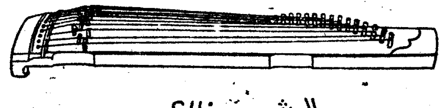
ومن الملفت للنظر أن النقوش والرسوم الصينية القديمة كانت تبين العازفين دائما فيما يبدو أنهم من العميان أو عيونهم مقفلة ، ومن المحتمل أنهم كانوا بالفعل كذلك كما نلاحظ فى معظم عازفى الوتريات فى الحضارات القديمة ، كما يحتمل أنهم كانوا يغمضون عيونهم فقط أثناء العزف امعانا فى الاندماج الكلى فى العزف ، ولعدم التشويش على أحاسيسهم المنغمسة كليا فى الموسيقى التى يؤدونها بخشوع وجلال يشبه التقديس •

٣ ـ العـود الصـينى :

يشبه العود الصينى فى شكله العام ومظهره وأسلوب صناعته ، ونوعية الأوتار المستعملة وكيفية ربطها ، بالأعواد البسيطة الأخرى

- الكين - Kin

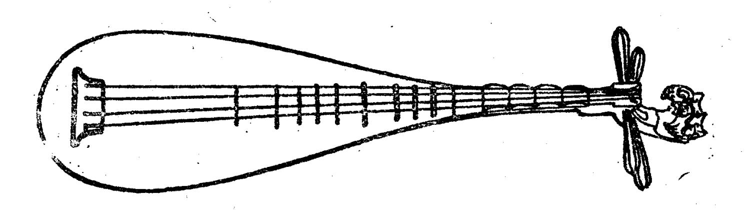




الشى SHi

(شكل ٥٣)

التى عرفتها الحضارات القديمة الأخرى ، ولكن الفرق يكمن فقط فى الضبط على السلم الخماسى بطبيعة الحال .



" العود الصينى "

(شكل ٥٤)

٤ - الربـاب الصـينى :

كانت فكرة استخراج الأصوات عن طريق حك الأوتار غائبـة تماما عن أذهان المصريين القدماء ، ولكن الصينيون القدماء عرفوا تلك

الفكرة واستخدموها مثل جيرانهم الهنود ، وكانت عندهم أول آلة وترية من ذات القوس ، حيث استخدموا قوسا من الخشب مشدود عليه خيوط من شعر الخيل ، لكى يمروا بها على الأوتار المصنوعة من الأمعاء أو من شعر الخيل كذلك ، وكانت بذلك الربابة الصينية التى صنعت بنفس الطرق البدائية والبسيطة التى صنعتها بها الحضارات الأخرى ، فالصندوق المصوت عبارة عن أحد الثمار المفرغة الجافة المستديرة ، مثل القرع أو جوز الهند ، أو من اناء فخارى أو معدنى ، أما عدد الأوتار فى الرباب الصينى فلم يكن يزيد على وترين أو ثلاثة على أكثر تقدير ، ويتم العفق عليها لاستخراج أصوات أكثر اذا دعت الضرورة لذلك (انظر شكل ٦٤) •

الفرق الموسيقية الصينية :

كان الصينيون يجمعون بين النوعيات المختلفة من الآلات الموسيقية فى تناسق وتناسب بين الألوان الصوتية للآلات وامكانياتها الصوتية مثل :

(الكين ـ العود ـ الرباب ـ المصفار ـ الطبل الصغير)

وقد جاء فى وصف الفرقة الموسيقية التى تستعمل فى الحفلات وفى المناسبات التاريخية والوطنية والدينية ؛ أن تكوينها كان على النحو التالى :

الى اليمين = الجرس الكبير ، ضارب المروحة ، المصفار ثم الشينج •

الى اليسار = الطبل ، الطبل ذو المضارب ، المزمار ثم التلوت •

***

تختلف الموسيقى الهندية ، عن الموسيقى الصينية واليابانية ، رغم وجودها جميعا فى جنوب شرق القارة الآسيوية ، اختلافا بينا ، وهــذه الاختلافات نشأت من اختلاف البيئة وطبيعة السكان والدين واللغات والعادات والتقاليد ، حيث تقف جبال الهملايا سدا مانعا بينهما ، ولكن وعلى الرغم من ذلك فانها جميعا تشترك فى السمات والخصــائص العامة لموسيقى الممالك القديمة ، رغم وجود العناصر المتميزة لكل منها من حيث الطابع الخــاص واللون .

وكذلك الارتباط بين الموسيقى الهندية بالدين والعبادات بشكل وثيق كما فى الأمم الأخرى ، وربما أكثر منها ، فالهنود يعتبرون أن الموسيقى هبة من عند الآلهة مباشرة ، ولهم من الأساطير القديمة الكثير عن ذلك ، ويعتقدون أن معبودهم (سارافاتى) هو الذى صمم لهم ومنحهم آلة الڤينا ، وهى أكثر الآلات عندهم جمالا وجلالا وسحرا ، كذلك فان معبودهم (ناريدا) ، هو المسيطر على الموسيقى والمشرف على فنونها ، وهنــاك نقوش وأساطير هندية قديمة تمثله وهو يعزف على آلة (الڤينا) .

كما أن الشعب الهندى يعتقد أن معبوده (براهما) وهبهم طائفة من الأغانى والموسيقى المقدســة ، التى تتصل مباشرة بالعبادات ، فهذه الأغــانى ترجع ألحانها الى عصــور قديمــة جدا ، وكل لحن أو نموذج لحنى من تلك الألحــان يطلقون عليه اسم (راجــا) أى اللون ، وهى تقابل ما نعرفــه نحن اليوم بالمقامات ، ولكن بمفهومها القديم ، والذى يتمثل فى :

(عبارة أو جملة لحنية مركبة بشكل خاص يعطيها طابع ولون معين ، الى جانب التشكيل المميز الذى يعرف به كل راجا أو مقام) .
منوضحة :

(الراجا أو المقام بالمفهوم الحديث ، يعنى تشكيل وتركيب سلمى بأبعاد محددة بين الدرجات الصوتية لتعطى الطابع الخاص المميز لكل مقام أو راجـا) .

والهنود يعتقدون أن الراجات هى ألحـان الآهية ، ولها سـحر فوق طاقة البشر ، وتأثير تتغلب به حتى على قوى الطبيعة نفسها ، فمنها ما يحـدث نزول المطر أو كسـوف الشمس وهبوب الريـاح ... الخ .

وتمتلىء الأساطير الهندية القديمـة بالروايات والحكايات التى تتحدث عن المعتقدات تلك وتفسرها ، كما كان لكل اله أغانية وفرقته الموسيقية الخاصة به ، وهو نفس الاعتقاد الذى كان سائدا فى كل الحضارات القديمة ، ففى مصر كذلك كما رأينا من قبل ، كان للاله (أوزوريس) فرقته الخاصـة من أمهر وأهم الراقصين والراقصـات والموسيقيين الذين يهبون أنفسهم لخدمته .

وقد بلغت الراجات فى عهد معبودهم (كرشنا) عدة آلاف ، تتحدث عن المعتقدات تلك وتفسرها ، كما كان لكل اله أغانيه وفرقته الأرض متنكرا فى هيئة البشر ، ليعمل بها لفترة من الزمن على شكل أحد الرعاة . وقد تنافست فى حبه الحوريات من أنصاف الآلهة ، اللاتى تبعنه الى الأرض كراعيات كذلك ، تقربا وتوددا اليه عسى أن يختـار احداهن شريكة له ، وقد تبارت الحوريات وحاولت كل منهن أن تبدع لنفسها لحنا أو أغنية مميزة تنفرد بها وتتفنن فى تركيب اللحن وتحسينه وأدائه ، بالشكل الذى يمكنه أن يتذكر أجمل تلك الألحـان ويتخذ من صاحبته شريكة له وزوجة .

وعرفت تلك الألحان بالراجات ، وأصبحت كل تركيبة لحنية مميزة من تلك التركيبات تعرف براجا •••• ، وبذلك بلغت الراجات فى البداية عدة آلاف ، هى عدد تلك الحوريات كما يعتقدون ، ثم مع مرور الوقت ومع كثرتها التى ناءت بها العقلية البشرية ، كانت التصفية الأولى التى استبعدت منها الألحان شبه المتشابهة أو المكررة ، واختصرت حتى بلغت حوالى ٩٦٠ راجا فقط ، ثم تبعتها اختصارات أخرى وتصفيات حتى بلغت فى النهاية حوالى ٣٦ راجا فقط فى الكثير من الكتب الهندية القديمة •

وارتباط الموسيقى بالرقص والدين فى الهند القديم وثيقا جدا ، فهناك الكثير من الهنود الذين يقدمون بناتهم الجميلات منذ الصغر كى يكن فى خدمة الآلهة ، لذلك يتفرغن تماما لطهارة النفس والروح ، ويقبلن على دراسة الموسيقى والرقص فى المعابد ارضاء للآلهة وتقربا لها ، وقد ورد فى العديد من الأساطير حكايات تتحدث عن ذلك بالتفصيل كما فى أحد الكتب المقدسة مثل (نرايان) الذى يشتمل على قواعد الموسيقى الدينية ونظمها وكيفية تعليمها الى جانب مجموعات من الأغانى المقدسة ، وبالكتاب أجزاء عن الآلات الموسيقية وصناعتها وعزفها ، وعن الرقص وأصوله وقواعده •

الآلات الموسيقية الهندية

تأثرت الهند بالممالك المجاورة لها ، والتى غزتها ، مثل الأشوريين فى حوالى عام ١٢٠٠ ق•م ، والفرس ، كما تغلب عليها المغول ثم العرب فى العصور الأولى بعد الميلاد ، لذلك فالقليل من الآلات الموسيقية التى عرفتها الهند ما هو من أصل هندى بحت ، والأغلبية انتقلت اليهم من مناطق أجنبية ، وهو ما يبدو واضحا عند المقارنة بين آلات تلك الدول السابق الاشارة اليها وبين الآلات الهندية ، الا الآلات البسيطة البدائية جدا مثل آلات الطرق والنفخ والآلات الوترية البدائية •

أما أهم الآلات الموسيقية الهندية ، والتى تعتبر ذات أصل هندى بحت فهى آلة الڤينا ـ المقدسة ، وهى الآلة الأوسع انتشارا والمفضلة خصوصا عند الطبقات الراقية الهندية •

اولا ـ الآلات الوترية :

١ ـ الڤينا :

الڤينا آلة نبر وترية صندوقها المصوت عبارة عن جزءين توصل بينهما قصبة جوفاء طولها حوالى ثلاثة أقدام ، والصندوقين المصوتين المستديرين ، والمصنوعين من الثمار الجافة أو من الخشب ، مركبان فى طرفى القصبة الطويلة المركب عليها سبعة أوتار معدنية مثبتة فى أحد الأطراف والطرف الآخر مثبت فى مفاتيح يمكن بواسطتها ضبط تسوية الأوتار على النحو المطلوب ، وعلى القصبة توجد دساتين لتحديد مواضع العفق ، ويمكن عزف أوكتافين كاملين على الڤينا ، والعازف يستخدم ـ الڤينا ـ وهو جالس على الأرض أو ما يشبه (الدكة) المنخفضة بدون مسند ، ويضمها الى جسمه مائلة ، أحد صندوقيها على الأرض والآخر بجوار الفخذ ، أو يقع صدره بين نهايتيها ، وأحيانا توضع مستعرضة أمام العازف على الأرض ، بحيث يكون نبر الأوتار باليد اليمنى ، وتعفق الأوتار بين الدساتين باليد اليسرى •



ڤينا من شمال الهند



(شكل ٥٥)

٢ - الماجودى :

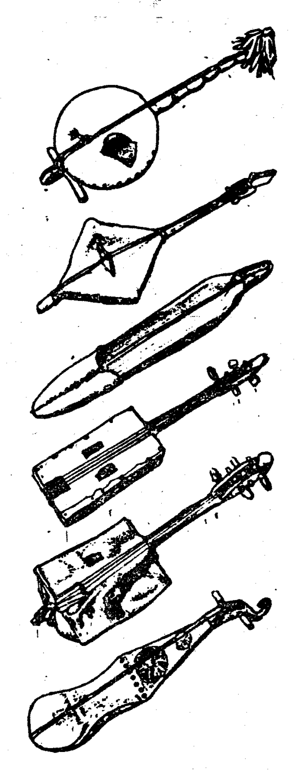
الماجودى آلة نبر وترية من فصيلة الأعواد ، ولكن صندوقه الصوت صغير الحجم نوعا فيما يشبه الطنبور الأشورى أو العود ذو الرقبة الطويلة المصرى ، وعلى رقبته الطويلة كذلك توجد دساتين تحدد مواضع العفق ومن الواضح أن تلك الآلة ليست هندية الأصل تماما .

٣ - السيراندا :

السيراندا آلة وترية من آلات القوس ، والتى يصدر منها الصوت بواسطة الاحتكاك بين الأوتار والقوس المصنوع من البامبو ومثبت عليه خصلة من شعر الفرس غالبا ، والسيراندا تشبه الربابات المعروفة بنوعياتها المختلفة فى أرجاء العالم المختلفة ، ولكن معظم العلماء يؤكدون أن أقدم آلة وترية من آلات القوس ظهرت لأول مرة فى تلك المنطقة ، لذلك فالسيراندا تعتبر آلة متميزة فى الحضارة الهندية ، عرفتها قبل الحضارات الأخرى .

ثانيا - آلات النفخ :

لا تخرج آلات النفخ التى عرفتها الحضارة الهندية فى اطارها العام عن مثيلاتها من آلات النفخ التى عرفتها كذلك الحضارات الأخرى ، وقد تتشابه معها تماما من حيث الشكل العام أو الفكرة

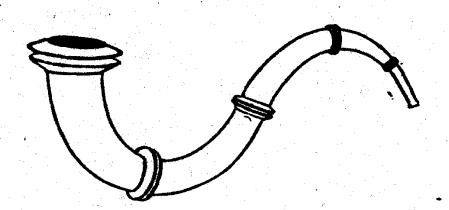


(شكل ٥٦)
مجموعة من آلات السيراندا والرباب الهندى

والتصميم ، أو تختلف فى المظهر فقط وتتشابه فى المبدأ الذى يقوم عليه أصـل الآلة ، وهو ما يوضح أن الهنود ابتـكروا تلك الآلات وتوصلوا اليها بحكم التطور المنطقى الطبيعى ، أو نقلوها عن الشعوب المجاورة ، أو نقلوا الفكرة وطوروها هم فقط ، وتلك الآلات لا تخرج فى مجملها عن النوعيات التالية :

١ ـ الأبـواق :

وهى تشبه الأبواق التى استعملتها الحضارات الأخرى القديمة الى حد كبير ، من حيث الفكرة وطريقة التصنيع والعزف عليها على النحو الذى سبق توضيحه .



« البوق الهندى الملتوى »

(شكل ٥٧)

٢ ـ النايـات :

كانت النايات الهندية قائمة على نفس منهج النايات التى سبق شرحها كذلك فى الحضارات الأخرى .

٣ ـ المزامـير :

عرف الهنود نوعيـات متعددة من المزامير ، بأحجـام وأطوال مختلفة ، تعزف كلها مفردة وفى مجاميع ، أى أنهم لم يستعملوا المزامير المزدوجة مثل المصريين والأشوريين والهنود ، ولكن يوجد من بين تلك

المجاميع ما يضطلع بدور قيادى يؤدى اللحن الأساسى والزخرفة اللحنية ، بينما تقوم الآلات الأخرى بدور مساعد ، اما بتقوية الخط الرئيسى فى أوكتافات اخفض ، أو تقوم بأداء ما يشبه الأرضية بالدرجة الأساسية Tonic للراحا المبنى عليها اللحن ، وهو ما يشبه تماما فرق المزمار البلدى ، المعروفة لدينا حتى الآن فى الأوساط الموسيقية الشعبية ، حيث يقوم (الريس) بأداء اللحن الرئيسى ، دبقية الآلات مجرد مساعدة (سنيدة) له •

ثالثا ـ الآلات الايقاعيـة :

للآلات الايقاعية عند الهنود أهمية كبيرة وخصوصا الطبول ، وهم يستعملونها بكثرة محببة ، ولكن برقة متناهية وليونة دون صخب أو ضجيج شأن البدائيين فى أى زمان ومكان ، ويميلون الى تلوين وزخرفة الأداء على الطبول شأن الشرقيين جميعا ، وفى تكوينات ايقاعية بعدة آلات ، حتى تبدو فى حد ذاتها نوعا من النغم الايقاعى ، وذلك باستخدام الأحجام المتباينة من الايقاعيات •

وترتبط الآلات الايقاعية الهندية عند الهنود بالرقصات الدينية فى المعابد ، لذلك تعامل بليونة وقدسية واعتزاز شديد •

والطبول الهندية تتراوح بين الصغيرة والمتوسطة والكبيرة حجما، ومنها ما هو ذو رق واحد أو رقين من الجهتين ، ومنها ما يستعمله العازف وهو وقف ، ومنها ما يستعمله وهو جالس على الأرض ، ولكنها فى اطارها وشكلها العام لا تخرج عن الطبول التى عرفتها الحضارات الأخرى التى سبق الحديث عنها ، وان كان اهتمام الهنود بها أشد ، حيث لا تشكل بالنسبة لهم مجرد أداة ايقاعية فقط تساهم فى تقوية وضبط الايقاع وتضخيم المجمل الصوتى المسموع ، ولكنها تمثل لديهم تركيبا صوتيا له أهميته فى الأداء الموسيقى الطقوسى والترفيهى على السواء (انظر شكل ١٠) •

كما عرف الهنود كذلك الأنواع المختلفة من المصفقات والشخاليل والآلات الأيديوفونية التى عرفتها الحضارات الأخرى ، والتى سبق توضيحهـا .



(شكل ٥٨)

التركيب والبناء الموسيقى الهندى القديم :

كان السلم الموسيقى الهندى فى البداية خماسيا ، شأن بدايــة الحضارات القديمة والبدائية كلها ، كخطوة أولية لابد من المرور بها أولا ، (كما سبق توضيحه فى الباب الأول) ، ثم تحول الى الســلم السباعى المماثل للســلالم المعروفة حاليا ، وان كان يوجد فى تناوله ملامح من السلم الخماسى ، خصوصا فيما بقى من الموسيقى القديمة والموسيقى الشعبية الهندية ، فى أيامنا هذه كذلك ، والتى تبنى على عدد محدود من الدرجات .

والهنود يسمون الدرجات الموسيقية بأسماء خاصة بهم ، تقابل الأسماء المعروفة الآن فى العالم كله ، والتى ابتكرتها أوروبا واستخدمتها منذ العصور الوسطى ، والأسماء الهندية للدرجات على النحو التالى :

(سا ــ رى ــ جا ــ ما ــ با ــ دا ــ نى)

يقابلها (دو ــ رى ــ مى ــ فا ــ صول ــ لا ــ سى)

وبينما ينقسم السلم السباعى الدياتونى المعروف عالميا الى (١٢) بعد قيمة كل منها ١/٢ تون ، وبينما ينقسم السلم العربى (فى الموسيقى العربية) الى (٢٤) بعد ، قيمة كل منها ١/٤ تون ، فان الهند ينفرد عن العالم بتقسيم الديوان الموسيقى (الأوكتاف) الكامل الى (٢٢) بعدا ، (وليس ربعا) وهذه الأبعاد الصغيرة الـ ٢٢ ، والتى ينقسم اليها الأوكتاف متساوية تماما فى اطار المسافة التامة الكاملة للأوكتاف كحيز صوتى من الذبذبات والترددات الصوتية •

والهنود بذلك يستخدمون ثلاثة أنواع من المسافات الموسيقية يبنون عليها تشكيل وتنويع مقاماتهم أو سلالمهم الموسيقية المسماة لديهم ــ بالراجات ــ وهذه المسافات تقع بين النغمات السبع الأساسية التى يستخدمونها ، وهى تكون على النحو التالى :

١ ــ مسافة كبيرة ، وتنقسم الى أربعة أبعاد صغيرة •

٢ ــ مسافة متوسطة ، وتنقسم الى ثلاثة أبعاد صغيرة •

٣ ــ مسافة صغيرة ، وتنقسم الى بعدين صغيرين •

ومن الواضح أن الموسيقى الهندية تتشابه مع الموسيقى العربية الى حد ما فى نظام مقاماتها وتقسيم أبعادها فى الديوان الواحد ، فالموسيقى العربية تنقسم كذلك بعض أبعادها الى ثلاثة أبعاد (أرباع):

مسافة كبيرة من أربعة أبعاد (أرباع) ، مسافة متوسطة من ثلاثة أرباع ، مسافة صغيرة من ربعان فقط •

والموسيقى الهندية أيضـا موسيقى لحنية الطابع (مونوفونية) أهم عناصرهـا اللحن والايقاع ، وليس بها أى نوع من أنواع تعدد التصويت أو الأصوات ، (بوليفونية أو هارمونية) الا البدائية منها كما سبق أن أوضحنا ، لذلك فالموسيقى الهندية ليست بعيدة عنا ، كما أنها تلقى تقبلا وتذوقا وحبا شديدا من العرب والشرقيين عامة ، أكثر بكثير من أى نوعية أخرى من الموسيقى الشرقية الأخرى ، حيث تلتقى جميعا فى خصائص عامة وأسس متقاربة ، هى فى مجملها خصائص الموسيقى الشرقية بشكل عام .

وينقسم السلم الموسيقى الهندى الى اثنين وعشرين بعدا (٢٢) تقسم بين الدرجات التى تكون السلم الموسيقى على النحو التـالى ، كتقسيم أساسى ، وتختلف الراجات عن بعضها فى التركيب والطـابع والطعم ، حسب اختـلافات تنشأ بسبب تحريك بعض تلك الأبعـاد بعلامات تلوينية يمينا أو يسارا ، بشكل يؤثر على ترتيب ونظـام تلك الأبعاد ، وهذا التقسيم الأساسى يكون على النحو التالى وهو ما يبدو واضحا فى هـذا الشكل :

سا ١ ٢ ٣ ٤ ري ٥ ٦ ٧ جا ٨ ٩ ما

١٠ ١١ ١٢ ١٣ با ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ دا ١٨ ١٩ ٢٠

٢١ ٢٢ سا

أى ان أبعاد السلم الموسيقى الهندى هى :ـ

(٤ ← ٣ + ٢ + ٤ + ٤ + ٣ + ٢)

ساـــ = ٠
ـ ١
(٤) ـ ٢
ـ ٣
رى = ـ ٤
ـ ٥
(٣) ـ ٦
جا = ـ ٧
(٢) ـ ٨
ما = ـ ٩
ـ ١٠
(٤) ـ ١١
ـ ١٢
با = ـ ١٣
ـ ١٤
(٤) ـ ١٥
ـ ١٦
دا = ـ ١٧
(٣) ـ ١٨
ـ ١٩
ني = ـ ٢٠
(٢) ـ ٢١
ســا (١) = ـ ٢٢

(أى أن أبعاد السلم الموسيقى الهندى تكون :
(٤ + ٣ + ٢ + ٤ + ٤ + ٣ + ٢)
(سا رى جا ما با دا نى سـا)

الحضارة اليونانية القديمة

ان دراسة الموسيقى الاغريقية (اليونانية القديمة) يعد بالنسبة لنا مادة جوهرية ، وذلك للصلة الوثيقة بينها وبين الموسيقى المصرية القديمة الفرعونية ، وكذلك الصلة بين الموسيقى اليونانية والموسيقى العربية ، لأن الحضارة اليونانية هى فى كثير من نواحيها مرآة انطبعت عليها ظلال المدنية والحضارة المصرية بحكم التقارب والجوار ، ولأنهما من أهم وأقدم الحضارات التى تطل على حوض البحر الأبيض المتوسط ، عبر الحضارة الأشورية ، كما أنهما معا ، والى جانب الحضارة الفارسية ، كانتا الجانب الهام الذى نهل منه العرب بعض الأصول والدراسات الموسيقية الأولى التى درسوها وأضافوا اليها بحوثهم وكتبهم التى ترجمت الى الفارسية واليونانية ، هذا الى جانب ترجمة المؤلفات والدراسات اليونانية الى العربية ، كما استشهد علماء العرب بعلماء وفلاسفة اليونان ورجعوا اليهم فى مخطوطاتهم باعتبارهم علماء الأقدمين .

ولأن اليونان قد نهل الكثير من أساسيات علومه وفنونه من مصر والشرق ، وترجمت المخطوطات والبرديات المصرية والشرقية الى اللغة اليونانية ، فان اليونان وهى تعتبر جغرافيا جزء من أووربا ، الا أن حضارتها ظلت ذات طابع شرقى ، وحتى الآن فان الموسيقى اليونانية المعاصرة ما زالت شرقية الألحان والايقاعات ، مونوفونية أو هوموفونية التركيب ، ولا تبتعد كثيرا عن الذوق والطابع الشرقى ، حتى فى عاداتهم

وتقاليدهم وملامحهم ما زالوا كذلك شرقيين ، علما بأن الحضـارة اليونانية ازدهرت بعد حوالى ٢٠٠٠ عام من ازدهار الحضـارة المصرية القديمـة .

وقد اشتهر الاغريق بحبهم وميولهم للفنون المختلفة ، حتى أنهم جعلوا لكل فن من الفنون الها خاصـا به من بين الآلهـة الكثـيرة اليونانية التى تعج بها الأساطير ، وقد سموا تلك الآلهة — الميوزات — وكان للموسيقى اله أو ميوزة خاصة بها ، لهذا أطلقت على مجموعة الفنون — الميوزيوس — ومنها الموسيقى ، حتى اختصت تلك الكلمة بعد ذلك على الأداء النغمى فقط وهو الموسيقى .

وقـد كان لليونانيين أساليبهم الخاصـة فى النقش والعمـارة والتصوير والنحت ، بشـكل لم يسبقهم اليه أحد ، كمـا كانت لهم مدرستهم وأسلوبهم وطابعهم الخاص فى الموسيقى .

وقد أثبتت الدراسات الحديثة والاكتشافات الأثرية وأكدت أن اليونان القديم ، كان له أكبر الفضـل فى وضـع الأسس والقواعـد النظرية ، التى ساهمت فى التطور الموسيقى فى العصـور الوسـطى الأوروبيـة ، الا أنهم ليسوا كمـا كان معتقدا من قبـل ، مخترعون ومبتكرون للكثير من الآلات الموسيقية ، بل ثبت أنهم لم يكن لهم أية اضافات أو ابتـكارات جديدة ، أو استخدامات مستحدثة فى حقـل الآلات الموسيقية ، فكل ما كان لديهم واستخدموه منها ، كان بالتحديد ما عرفته الأمم السابقة عنها فى الحضارة ، مثل المصريين ثم الأشوريين البابليين ، وبنفس الشكل والتصميم ، كما سيتضح فيما بعد .

أما الفضل الكبير لليونانيين ، فيرجع الى أنهم كانوا الحفظة على التراث الانسانى الفكرى والفنى للممالك القديمة التى سبقتهم ، وأنهم لم يهملوا أو يدمروا ما وقعت عليه أيديهم ، كغازين أو فاتحين للدول

التى سيطروا عليها ، بل كانوا سباقين الى دراسة وتقنين وترجمة المخطوطات التى وقعوا عليها والكتب والبرديات التى عثروا عليها ، وتعلموا واستفادوا من لغات وآداب وفنون تلك الشعوب ، وبذلك انتقلت اليهم مدنيات وعلوم وفنون شعوب كثيرة وحفظوها وصانوها.

لذلك يرجع للاغريق الفضل فى نقل كنوز الفكر والابداع التى خلفها المصريون والعرب والفرس ، ودراستها وتحليلها وتنظيمها وترجمتها لنقلها الى الأجيال التى ستخلفها بعد ذلك ، فلولا اليونان القديم ، ما عرفنا أنواع التأليف التى بنيت عليها الموسيقات القديمة ، ولا تعرفنا على نسب الأصوات وتركيب السلالم الموسيقية عند الشعوب الغابرة والبدائية ، والدرجات الموسيقية وأبعادها ، والتركيب والبناء اللحنى عندهم ، والى نظرياتهم ونظريات العرب عن التآلف والتنافر بين الأصوات ، وهو ما وضحه وفسره علماء اليونان وفلاسفتهم الذين طرقوا كل نواحى العلوم الفلسفية والاجتماعية والعلمية والفنية فى كتبهم ومؤلفاتهم .

كما ترجع أهمية اليونانيين الى أنهم لم ينظروا الى الموسيقى على أنها وسيلة للهو والتسلية فقط ، بل الى اعتبارها ركنا هاما فى التربية والثقافة ، وأساسا جوهريا فى النظريات التعليمية والتربوية لبناء الأجيال اللاحقة ، وبناء الدولة وهذا ما يبدو واضحا فى أفكار الفلاسفة اليونانيين ، كما يبدو فى مصنف وكتاب — أفلاطون — عن المدينة الفاضلة .

واليونانيون يؤكدون على ثلاثة عناصر أساسية فى بناء الانسان، لابد من تعاونها وتكاملها معا فى سبيل تربية النشء على أسس قوية وسليمة ، وكانوا يحرصون لذلك على تعليمهم الحساب والعلوم ، ادراكا لأهمية التدريب العقلى للشباب ، ثم تهذيب الروح والوجدان

بدراسة الموسيقى والشعر ، اعلاء للغرائز وتقويما للنفس ، ثم تقوية الجسم والصحة العامة للفرد بالرياضة .

فاذا كان العقل سليما والروح سقيمة متبلدة الاحساس ، والجسم قويا فتيا ، ربما كان بذلك من أسباب الضرر والعلة على الانسان ، وأصبح شخصا عليل الوجدان سقيم الروح . أما اذا استقام العقل والروح ، وبات الجسم سقيما عليلا كان الخطر على كيان الفرد ، ثم كيان الدولة كلها بعد فترة وجيزة ، وباتوا نهبا لأطماع الأمم الأخرى الأقوى ، تماما كما فعلوا هم بالشعوب التى استعمروها لضعفها .

وكان من مبلغ اهتمامهم بالموسيقى ، أنها كانت تدرس اجباريا فى بعض المقاطعات اليونانية ، مثل أثينا واسبرطة منذ سن الطفولة الى سن الثلاثين ، ويتعلمون بذلك الغناء الجماعى والفردى ، والعزف على المزمار المزدوج اليونانى (الأولوس) ، وكان على جميع أهل اليونان اجباريا ، حفظ الأناشيد واجادة ادائها ، سواء من الأطفال والشباب والشيوخ ، ومن تلك الأغنيات والأناشيد ما هو دينى يتحدث عن الآلهة، وعن القيم والفضائل والمثل العليا القويمة ، ومنها ما هو أناشيد للبطولة والأبطال الذين كانوا يمجدونهم كشعب محارب قوى ، هذا الى جانب الأغنيات العاطفية والشعبية ذات المواضع المناسبة ، وأغنيات السمر والحفلات والأعياد ... الخ .

وقد نقل اليونانيون عن المصريين تلك العناية الفائقة بالموسيقى ، وان كانوا قد تفوقوا عليهم بدرجة كبيرة ، لذلك كانت الألحان ذات صبغة تربوية تهذيبية ، تصاغ على المقامات ذات الطابع القوى النشيط الرزين ، بعيدا عن الاسفاف ، وبعيدا عن المقامات ذات الطابع اللين ، الذى يدعو الى الخمول والدعة والكسل ، وهى المقامات التى تحتوى على المسافات الصغيرة (كما سبق أن أوضحنا) وهذا

ما يؤكد أنه كانت لديهم الهيئة التى تضطلع بالتفتيش والرقابة على مايقدم للناس وخصوصا النشء ، ويعرفون جيدا ما يجب أن يقدم لهم ، وما لا يجب حفاظا على استمرارية الجدية والانضباط وسلامة أسلوب التربية •

لهذا استطاع اليونانيون كشعب صغير العدد نسبيا حينئذ ، أن يسيطر على كل الدول المجاورة والبعيدة أيضا ، فقد احتلوا حوض البحر الأبيض المتوسط كله تقريبا ، ووصلوا الى آسيا الصغرى والهند ، وشبه جزيرة البلقان كلها فى أوروبا •

ويعتبر القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد ، العصر الذهبى للبحوث اليونانية عن الموسيقى ونظرياتها ، وقد كان من المعتقد حتى فترة ليست بعيدة من القرن الحالى ، أن فيثاغورث — هو الأب الأول لتلك البحوث ، ولكن من الثابت الآن أن — لاسوس — هو أول من فكر فى الاهتزازات الصوتية ، ثم من بعده — أرشيتاس — ٤٠٠ ق•م • الذىعرف موجات الهواء والترددات الصوتية •

وهناك الكثير من البحوث الأخرى التى قام بها علماء آخرون ، تشمل الايقاع والنغم وتصميم وصناعة الآلات ، والتى تتفق آراؤها كثيرا مع الآراء والأسس المصرية الحديثة العلمية •

أما العالم — اقليدس — ٢٠٠ ق•م ، فقد أوضح قانون ونسب اصوات ودرجات السلم الموسيقى رياضيا ، وهو القانون الذى شرحه وفسره العالم العربى الشهير ابن الهيثم — فى عصر الدولة الفاطمية الاسلامية •

وكان اليونانيون يقسمون أنغام الموسيقى وألحانها الى نوعيات وأقسام وطرق تتناسب كل منها مع مناسبة معينة ، أى أنهم كانوا لا يستخدمون الآلات الموسيقية جزافا ، بل كان لهم نظام وأسلوب وهدف محدد من استخدامهم لها فى المناسبات المختلفة التى تتناسب مع الغرض منها .

***

الآلات الموسيقية اليونانية

عرف اليونانيون الكثير من الآلات الموسيقية التى انتقلت اليهم نتيجة لاتصالهم بالمصريين وممالك آسيا الصغرى الغربية ، الا أنهم قصروا اهتمامهم وعنايتهم الخاصة بآلتين فقط ، ورسموا لاستعمال وللابتماع الى كل منها حدودا معينة ، وهما آلتى ـ الليرة ـ وهى تشبه الكنارة المصرية تماما من حيث الفكرة والتصميم والشكل العام ، ـ والأولوس ـ وهو يشبه المزمار المصرى المزدوج كذلك تماما من كل جوانبه ، هـذا الى جانب بعض الطبول البسيطة الصغيرة التى تستخدم فى مصاحبة الأناشيد والمسرحيات ، والطبول الكبيرة التى تستخدم فى تنظيم خطوات الجنود وفى التدريب وفى أثناء الحروب ، أما الأبواق ، فهى بالطبع تعتبر آلة حربية بالدرجة الأولى وتستخدم فى النداءات العسكرية ، والآلات الهامة هى :

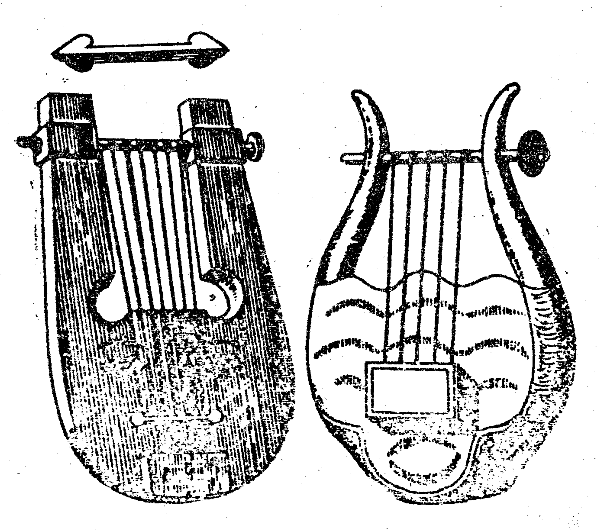
١ ـ الليـرة : Lire :

الليرة هى آلة نبر وترية تشبه الكنارة الفرعونية والأشورية تماما ، وقد استخدم اليونانيون منها نوعين الأول ـ ثقيل متين الصنع يستعمله المحترفون ، وهو ما يسمى بالليرة ، الى جانب النوع الآخر خفيف الوزن بسيط الصناعة ليستعمله الهواة ، ويسمى ـ القيثارة :

وتصنع أوتار الليرة والقيثارة من الأمعاء ، وعددها غالبا سبعة ، وقد تزيد فى بعض الآلات الى احدى عشرة وترا ، وكانت الليرة تضبط اما خماسيا أو سباعيا ، بواسطة الجمع بين تتراكوردين (جنسين كل

ـسهـما مكون من أربعـة درجات موسيقية) أو أكثر ، كما سنوضح نظريا فيما بعد .

والآلة تحمل رأسية مستندة الى صدر العازف ومعلقة فى رقبته وتنبر الأوتار بالأصابع أو بالريشة ، ونادرا ما كانت تضرب بمضرب من الخشب مثل آلة ــ الأشــور ــ الأشــورية ، أما فى العصــور المتأخرة من حضارتهم فقد استعملوا آلات أخرى مثل ــ الجنك ــ المصرى ، ــ والسنطور ــ الأشــورى ، وهى كما سبق أو أوضحنا مقتبسة من الآخرين ، الا أنها كانت لاتمثل بالنسبة لهم أهمية كبيرة ، فالعناية الأولى هى بآلة ــ الليرة .



(شكل ٥٩)
نماذج من الليرة

٢ – الأولـــوس Aulos :

الأولوس ، هو فى الواقــع نفس آلة المزمــار المزدوج المصرى أو الأشورى ، وهذه الآلة كانت ذات أهمية كبيرة لديهم مثل الليرة ، وكان الأولوس مثل المزمار المزدوج المصرى كذلك حاد الصــوت نظرا لقصر طول الأنبوبة الرئيسية والأخرى المجاورة لها أطول قليلا .

والأولوس ، له أنبوبتان متلاصقتان أو متباعدتان عند الطرف ، بينما لهما بوقان للفم (بالوصـــان) يوضعان معا أثنــاء النفخ فى فم العازف ، والغالب أن أحدهما يكون ثابتا على درجة صوتية واحدة ، أى أنها بدون ثقوب ، بينما يكون الآخر والأقصر طولا ، قادرا على اصدار عدة درجات صوتية حسب عدد الثقوب الموجودة به ، والتى تتراوح بين ٣ – ٤ ثقوب ، وهى التى يقوم العازف بتحريك أصابعه عليها لفتحها أو قفلها للحصــول على الحركة اللحنية للحن الأساسى ، بينما يكون الأطول مخصصا لعمل الدرجة الصوتية الثابتة الأرضية وهى ما يصــطلح عليهــا بـ Pedal note ، هى فى الغالب الدرجــة الأساســية الأولى الـ Tonic أو Finalis للمقــام الذى تقوم عليه القطعة .

٣ – آلات اخـــرى :

عرف اليونانيون آلات أخرى للنفخ ، مثــل الصفارات ، ومثل الناى ، وهى آلات ربما انتقلت اليهم من مصر ، ولكنها ظلت آلات شعبية للهواة ، ويقتصر استخدامها على الرعاة ، أو الأبواق التى ظلت تستخدم فى المعسكرات فقط ، أو فى القصور ، للاعلان والتنبيه .

وقد كان لليونانيين معاهــد خاصــة لتعليم العزف على الآلات الموسيقية وتعلم الغناء بمصاحبة احداها ، حيث أنهم قد رسموا لكل منها استخداما خاصا وهدفا معين مثل :

(شكل ٦٠)
لوحة يونانية قديمة لراقصة وعازف

اللـيرة :

كانت تعتبر آلة سماوية ينسبون استعمالها لمعبودهم (أبولو) لكونها آلة رقيقة الصوت هادئة ، تعبر فى مفهومهم عن النفس الشريفة والعواطف الرقيقة السامية .



(شكل ٦١)
نقش يبين مجموعة من السيدات يعزفن

ويختص الأولوس بالمسرات الدنيوية والشـهوات ، ويستخدم عادة فى مصاحبة الرقص والحفلات الصاخبة الماجنة .

وليس من العجيب بعد ذلك ، الاهتمام الجاد بالموسيقى ، أن نجد ذلك المستوى الرفيع من الانتاج الفنى ، والدراسـة الجادة العلمية والنظريات التى يمكن اعتبارها فى حينها اعجازا وتقدما حضـاريا له شأنه فى التاريخ الموسيقى .

التركيب والبناء اللحنى اليونانى القديم

اسـتطاعت البحوث الحديثـة أن تكشف عن بعض الألحـان اليونانية القديمة على ضوء المصنفات والمخطوطات التى عالجت نظريات وقواعد البناء الموسيقى اليونانى ، فقد وجد أن نشيد الشمس الذى عثر عليه مدونا بالحروف الهجائية ، فوق النص الشعرى له ، وكان قد كشف عن هـذا النشيد العـالم الايطـالى المعروف عـام ١٥٨١ م — جاليليو — والذى ينسب تلحينـه الى موسـيقى اغـريقى هـو — ميسوديمس — فى القرن الثانى الميلادى .

وبتدقيق البحث فى هذا اللحن ، وجد أنه مبنى على حركة لحنية بحتة ليس بها أى نوع من أنواع تعدد التصـويت أو تعدد الأصوات (البوليفونية أو الهارمونية) أى أنه مجرد لحن ميلودى من خط واحد فقط ، وبذلك لم يكن التدوين اليونانى الا مجرد هيكل عام للحن ، ولا تتضح فيه شكل الحركة اللحنية ، ولا يوضح العلاقات الايقاعية بين الدرجـات ، بل على العازف أن يتصرف مرتجلا حسب مقدرتـه وكفاءته الفنية ، وكمـا يشاء فى اللحن ولكن فى حدود الدرجـات الأساسية المدونة ، وعليه أن يدخل عليه بالتحسين والحليات والاضافات

الجمالية ، وبالطبع فان لكل شخص طريقته وأسلوبه الخاص فى أداء القطعة الواحدة ، وذلك دون أن يتقيد بالآداء المطلق وفق التدوين ، وهو ما كان متبعا فى الحضارات القديمة الموسيقية بشكل عام ، وفى الموسيقى البدائية والبسيطة والموسيقى الشعبية حتى أيامنا هـذه فى بعض المناطق (مثل المداحين والمغنين الشعبيين لنموال الذين يتبعون منهجا واحدا فى الآداء ويختلفون فقط فى الأسلوب وطريقة الالقـاء حسب امكانيات كل منهم الصوتية والابتكارية) •

والألحان اليونانية كانت تبنى على أساس التراكورد اليونانى الدياتونى (أى مجرد أربعة درجات صوتية تنحصر بينها ثلاثة أبعـاد هى فى مجموعها ٢ ١/٢ تون ، وليس بينها علامات تحويل ملونة) •

وقد اتضح عند تحليل موسيقى مقطوعة نشيد الشمس ، أنهـا مبنية على الجنس الرباعى الذى يعادل الدرجات الموسيقية المعروفـة لنا حاليا (والتى لم تكن بالطبع معروفة لهم حينئذ بتلك الأسماء) وهى :

(مـى ـ فـا ـ صول ـ لا) فى الاتجاه الهابط

ومن الملاحظ أن هذا الأسلوب الهابط فى اتجاه الحركة اللحنية الى أسفل خصوصا فى النهاية والقفلات Descendent منتشر جدا فى موسيقى الحضارات القديمة وموسيقى الشعوب الفطرية ، وفى الألحان القديمة الفلكلورية لمعظم الشعوب فى العالم •

الفلكلور هـو :

التراث الفكرى والفنى بأنواعه المختلفة ، الذى يتوارثه ويتناقله أبناء الشعب الواحد من جيل الى جيل شفاهية دون الاهتمـام بالمؤلف أو الملحن أو الصانع أو القائل والكاتب •

والجنس أو التتراكورد اليونانى القديم ، كان يقوم على تركيب سلمى من أربعة درجات هابطـة ، بينها أبعاد تتراوح بين تون كامل ونصف تون ، وتختلف هذه الأجناس تبعا لمكان وجود النصف تون بين تلك الدرجات الأربع ؛ التى تحتوى فى مجموعها مساحة صـوتية مقدارهـا $\frac{1}{2}$ ٢ تون ، وعليـه فـان كل جنس أبعـاده ، تكون ($\frac{1}{2}$ + ١ + ١) ←── هبوطا ، كان يطلق عليه اسم (دوريان) ويكون مكان النصف تون فيه المسافة الأخيرة السفلى ، وبتغير مكان النصف تون يتغير بالطبع أسم وطابع المقام .

والمقامات المستخدمة فى الحضارة اليونانية القديمة طبقا لمـا سبق توضيحه هى كالتالى :
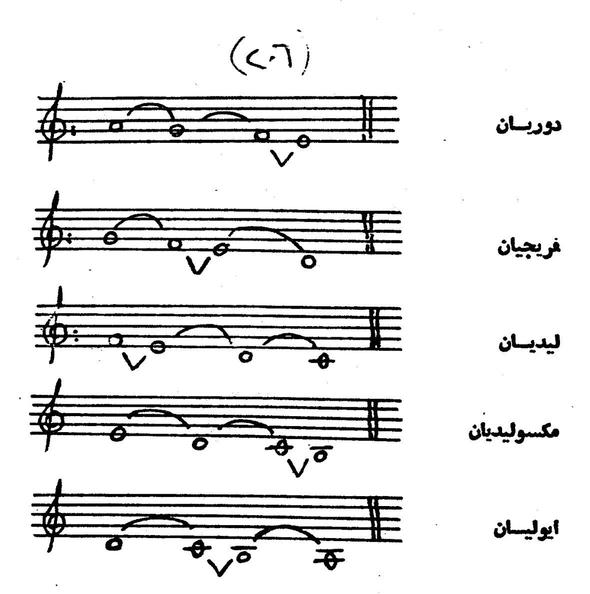
١ ــ مقام ــ دوريان (مى ــ فـا ــ صول ــ لا) هبوطا .
بمسافات ($\frac{1}{2}$ + ١ + ١)

٢ ــ مقام فريجيان (رى ــ مى ــ فـا ــ صول)
بمسافات (١ + $\frac{1}{2}$ + ١)

٣ ــ مقام ليديـان (دو ــ رى ــ من ــ فـا)
بمسافات (١ + ١ + $\frac{1}{2}$)

٤ ــ مقام مكسوليديان (سى ــ دو ــ رى ــ مى)
بمسافات ($\frac{1}{2}$ + ١ + ١)

٥ ــ مقام ايوليـان (لا ــ سى ــ دو ــ رى)
بمسافات (١ + $\frac{1}{2}$ + ١)
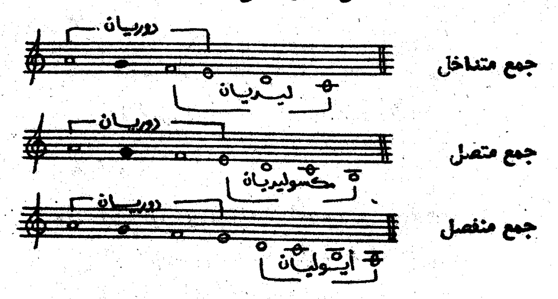


ولكل مقام لونه وطابعه الذى يصبغ به ما يؤلف عليه من ألحان ، ومن الملاحظ أن أبعاد كل من مقـامى (الدوريان ، المكسوليديان) متشابهان وكذلك كل من مقامى (الفريجيان ، والأيوليان) متشابهان كذلك ، ولكن الاختلاف هنا بين طابع كل من المقامين ، والذى نشأ من اختلاف الطبقة التى يبنى عليها كل منهم ، حيث يبلغ رابعة هابطة تامة بينهما •

ولهذا كان على الملحن أن يلتزم فى اختيار المقام المناسب الذى يتمشى طابعه مع معانى الكلمات التى يرغب فى تلحينها •

ولم يكن اللحن يقتصر أحيانا على الأصوات أو الدرجات الأربع التى يتألف منها الجنس ، ولكنهم كانوا يتعدون أصـوات الجنس

أو المقام الواحد ليزيد عدد الأصوات المستخدمة فى اللحن الى خمسة أو ستة أو سبعة أو ثمانية أصوات ، لذلك جمعوا بين جنسين جمعا منفصلا ، لتتكون بالتالى مساحة صوتية أكبر وأغنى ، فى تركيب سلمى أعرض ، ليشكل اجماليا سلما خماسيا أو سداسيا أو مقاما أو سلما سباعيا كاملا ، وذلك على النحو التالى :



ويتفرع من كل من الأجناس الأصلية السابقة نوعان آخران :

الأول = فوق الجنس الأصلى أى (هيبر) .

الثانى = تحت الجنس الأصلى أى (هيبو) .

وعليه فان جنس الدوريان على سبيل المثال ، له جنسان فرعيان هما :

١ ــ هيبر دوريان (فوق الدوريان بمسافة رابعة تامة صاعدة)

٢ ــ هيبو دوريان (تحت الدوريان بمسافة رابعة تامة هابطة)

وقد عرف اليونانيون نوعا آخر من الأجناس يختلف فى أبعاده الداخلية عن الأجناس الأصلية ، وهى تساوى أيضا فى مجملها ومجموع مسافاتها ($2\frac{1}{2}$) تون ولكن التقسيم للأبعاد الوسطى ليس

(١ ، ١/٢ تون) مثل الجنس الأصلى ، الذى يصطلح عليه بالقوى ، بل هناك جنس ملون وجنس رخو ، وبيانها كالتالى :

الجنس القـوى :

أبعاده تحتوى على مسافات (١ + ١ + ١/٢) تون .

الجنس الملـون :

أبعاده تحتوى على مسافات (١/٢ ١ + ١/٢ + ١/٢) مثل :
(مـى ــ فـا ــ صول b ــ لا)

الجنس الرخـو :

وقد عرف اليونانيون تقسيم الصـوت الى أرباع الدرجـات
مثل : (مـى ــ فـا d ــ فـا ــ لا)
أى (١/٤ + ١/٤ + ٢)

وبذلك تنوعت المقامات وفروعهـا والأجنـاس عند اليونانيين القدامى ، ولكن الواضـح أنهم كانوا أكثر ميـلا الى النوع الأول (الجنس القوى) لأن ألحانهم كانت تحمل طابع القوة والحماسـة والثبات ، وهى المثال الصحيح الذى دعى اليه فلاسفتهم الذين كانوا ضد استخدام النوع الثالث الرخو لأن ألحانه تحمل طابع الرخـاوة والضعف والليونة ، لذلك نصحوا بعدم استعمالها ، واذا أرادوا أن ينقلوا عن الشعوب الأخرى ألحانها وأغانيها ، فلتكن من الأغـانى والألحان المصرية التى تستخدم موسيقى مبنية على تراكيب ليس فيها أرباع من الدرجات ، ولكن كلها من النوع القوى ، الى جانب انتقاء ألحان من الأجناس القوية الأشورية ، دون الأجناس الاخرى الملونة والرخـوة .

التـدوين الموسـيقى :

كان التدوين الموسـيقى فى اليونان القديم يشـل الدلالة على الأصـوات Pitch أى تحديد الدرجة الصـوتية دون قيمتهـا الزمنية ، التى كان يستدل عليها من الميزان الشعرى للقطعة المغناة ومن كيفية تقطيع الألفاظ ، التى ترشـد المغنى الى تحديد القيمة الزمنيـة للأصوات ، لذلك كانوا يستخدمون الحروف اللغوية الهجائية ، حيث يعطى لكل درجة حرف .

ولكن من الملاحظ أن الحروف الهجائية التى استخدموها ليست كلها يونانية ولكن الكثير منها فينيقية ، دليلا على أن هـذا النوع من التدوين بالحروف لم يكن منشؤه الأصلى من اليونان ، بل هو قادم من الشرق ، وهذا ينطبق أيضا على الملاحظة التى سبق الاشارة اليها بشأن الآلات الموسيقية .

ولم يكن استخدامهم لهذا الأسلوب من التدوين جزافيا ، بل كانوا يتبعون نظاما محددا يتلخص فى استخدام الحروف المستخدمة فى التدوين فى ثلاثة صور على ثلاثة صفوف أفقية حسب طبيعة اللحن ، وعلى النحو التالى :

١ ــ الصف الأول :

تكون فيه الحروف معتدلة (فى الوضع الطبيعى للحرف) ممثلة بذلك درجات السلم الطبيعى الدياتونى (وهى الدرجات التى تمثل أصوات المفاتيح البيضاء للبيانو وبدون أى علامات تحويل أو تلوين سـوداء) .

الصف الثـانى :

ويكتب عليه بنفس الحروف ، ولكنها توضع مستعرضة بالجنب

وهى تمثل بذلك أصوات الدرجات الملونة بالرفع فقط ، أى ما يعرف الآن بالرفع بال ضرورى •

٣ ـ الصف الثـالث :

ويكتب بالحروف المقلوبة (الموضوعة بشكل معكوس ، وذلك بالنسبة للصف الأول ، كأنها مرآة بالنسبة له) وتمثل بذلك أصـوات السـلم الملون أو الدرجـات الملونة بالخفض ، أى ما يعرف الآن بال b •

وبذلك كان التدوين يحدد الطبقة الصوتية ، ولا يهتم بتحديد القيمة الزمنية للاصوات (كما تدل عليه علامات التدوين المعروفة حاليا مثل علامة الروند ، البلانش ، النوار ••• الخ) •

وقد انتقلت هذه الطريقة فى التدوين بالحروف الهجائية فيما بعد الى العرب أيضـا •

***

الحضارة اليابانية القديمة

اليابانيون هم أقرب الشعوب الى الصينيين ، وذلك بحكم الجوار الى جانب العادات والتقاليد والديانة والمعتقدات الدينية وصلة الأصل الواحد ، غير أن المناخ المختلف وطبيعة البلاد التى تتكون من مجموعة من الجزر ، أتاحت لليابانيين الظروف الأحسن والأيسر للمعيشة ، والاختلاط بالشعوب المجاورة والبعيدة أيضا ، كل تلك العوامل جعلت من اليابانيين شعبا أكثر نشاطا من الصينيين ، كما تفوقوا عليهم فى مختلف أوجه النشاطات الانسانية ، خصوصا فى الحضارة والمدنية ، وذلك حينما أتيحت لهم الظروف التى بدءوا منها أول جذور حضارتهم التى بدأت بعد الصينيين بألف عام تقريبا •

أما النشاط الموسيقى ، فقد كان اليابانيون القدامى تقريبا مثل الصينيون ، أو أقل منهم قليلا ، لأنهم ظلوا قرونا طويلة محاربين منقسمين فيما بينهم ، تتنازعهم الظروف السياسية والاجتماعية ، حتى استطاعوا أن يتحدوا لكى يكونوا الأمة اليابانية الموحدة ، التى سارعت الى التطور والرقى الحضارى السريع ، حتى صارت لها حضارة وكيان هام فى تلك المنطقة من شرق آسيا •

وترتبط الموسيقى عند اليابانين أيضا مثل كل الحضارات القديمة بالدين وان كانت عندهم بشكل أوثق ، كما ترتبط بالفلك والدولة وأمور الحياة المادية والروحية المختلفة ، وعندهم كما عند

الصينيين روايات عديدة حول بداية الموسيقى ونشأتها على يد الآلهة ورعاية الملوك والسلاطين ، منها وأهمها : أنه فى عام ٥٧ ق٠م ، رأى ملك اليابان أن بلاده متأخرة كثيرا عن جيرانه الصينيين فى الموسيقى وفنونها ، لذلك أرسل وفودا عديدة ومبعوثين الى الصين محملين بالهدايا ، لكى يدرسوا ويتعلمون فنون الموسيقى ويعودوا اليه بأسرارها وعلومها ، وان كان من الثابت أن الموسيقى فى اليابان كان لها وجود ولو بصورة أبسط قبل وجودها فى الصين ، وذلك تاريخيا وعلميا ، ولكنها كانت أقل من الموسيقى الصينية كفاءة وقدرة ، وان سارت الى جنبها فترة طويلة حتى تأخرت عنها بسبب الظروف السياسية والاجتماعية ٠

والسلم الموسيقى المستخدم فى اليابان القديم ، وحتى أيامنا هذه فى الموسيقى التقليدية والشعبية اليابانية ، هو السلم الخماسى كذلك ، وبدأ كما هو طبيعيا ومنطقيا من النوع الخالى من أنصاف الدرجات ، كما فى السلم الصينى تماما وبنفس التركيب ، وساروا على ذلك المنوال قرونا طويلة ولكن اليابانيين فى فترة نهوضهم وتطورهم السريع ، استوعبوا تلك النوعية وعبروها الى نوعية أخرى من الخماسية أكثر تقدما وتطورا فى التركيب ، وهى السلم الخماسى الذى يحتوى على أنصاف الدرجات Hemitonic الى جانب السلم الأصلى الخالى من أنصاف الدرجات Unhemitonic ويمكن توضيح الفرق بينهما على النحو التالى :

اولا ــ السلم الخماسى ذو انصاف الدرجات :

(دو ــ مى ــ فا ــ لا ــ سى)

(٢ ــ ١/٢ ــ ٢ ــ ١)

وفى هذه النوعية يمكن التعامل مع مسافات (١ ، ١ ١/٢ ، ١/٢ ،

٢ تـون) فى السـلم الواحـد ، مع التركيز على وجـود مسافـة ال ½ تون .

ثانيـا ـ السلم الخماسى الخالى من انصاف الدرجات :

(دو ـ رى ـ فـا ـ صول ـ لا)

أو (دو ـ رى ـ مى ـ صول ـ لا)

وفى هـذه النوعية يكون التعامل فقط مع المسافات التى تتراوح سعتها بين (١ ، ١½ تون) .

وقد توصل اليابانيون الى معرفة السلم الموسيقى الخماسى عن طريق التطور الحتمى الطبيعى للتركيب السلمى بداية بالدرجات الأولى البسيطة ، وذلك بتركيب مكون من درجتين ثم ثلاث درجات ثم أربع ، بينها قفزات ، ولا تحوى بينها أى مسافات صغيرة (نصف تون) . أو عن طريق دائرة الخامسات وآلة المصفار مثل الصينيين ، وهم جميعا ينتمون منذ فجر التاريخ الى أصل واحد .

ثم كان التطور باستخدام الدرجات الوسيطة المرورية التى بينها نصف تون ، فكان أن كونوا السلم السباعى (بالأسلوب الذى سبق شرحه فى الباب الأول) ثم انتقوا من بينه التكوينات التى تتفق وتتواكب مع طبيعتهم ، وهى التركيبات الخماسية التى أوضحناها ، أى الخماسية بنوعيها ، ذات النصف تون ، الى جانب الخالية منه ، وهـذا ما أتاح لهم ثراء لحنيا ، وموسيقية أوسع وامكانية أكثر فى التعبير وتركيب وصياغة الألحـان ، نتيجة للامكانيات الصـوتية والمقامية المتعـددة الأشكال ، بدلا من اللون الواحد والأصل الثابت .

ومازال الصينيون واليابانيون حتى اليوم يستخدمون الموسيقى

ذات السلم الخماسى كأساس لموسيقاهم القومية والتقليدية والشعبية ، الى جانب استخدام التراكيب السلمية السباعية كذلك ، وتنوعياتها المنتشرة فى العالم كله الآن •

الآلات الموسيقية اليابانيـة :

الآلات الموسيقية اليابانية شديدة الشبه بالآلات الصينية ، ولا تخرج عنها ، لأن اليابانيون لم يضيفوا أو يبتكروا جديدا أو يحسنوا ما عرفه الصينيون ، فهم يستخدمون نفس الآلات وبنفس الأسماء أو قريبة منها وهى :

اولا ـ الآلات الايقاعيـة :

يطرب اليابانيون كثيرا عند سماع الايقاعيات ولديهم الكثير منها تحت نوعيات وأشكال وأحجام مختلفة تساهم كلها فى توسيع الامكانية التلوينية للأصوات ، وبذلك فهم يستخدمون نفس الآلات الصينية مثـل :

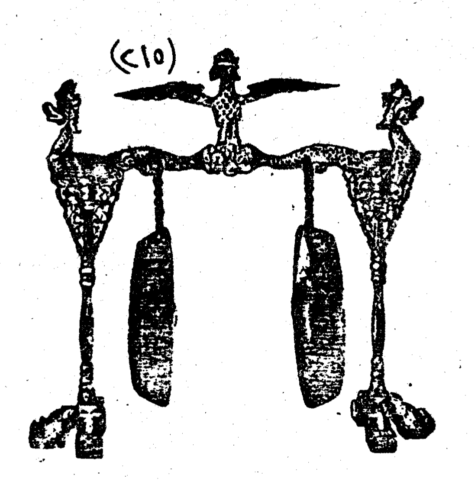
(الطبول ـ المصفقات ـ الأجراس ـ الطبل ذو المضارب ، المروحة ـ الكاسات ـ الجونج ـ الكينج بأشكاله المختلفة) وهى لا تخرج عن نفس الأسلوب الذى يستعمله بها الصينيون ولنفس الاغراض •

ثانيـا ـ الآلات الوتريـة :

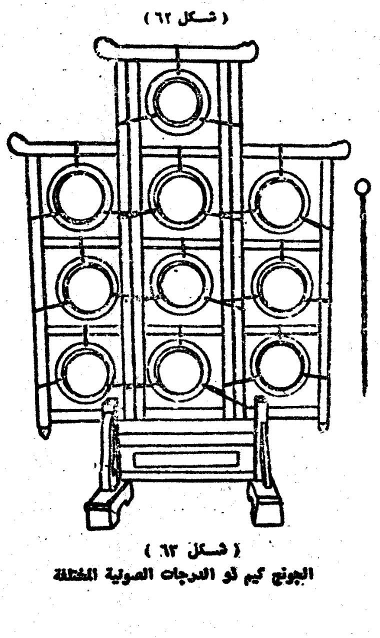
استخدم اليابانيون نفس الآلات الوترية الصينية ، وهى تشبهها الى حد كبير جدا من ناحية الشكل العام والتصميم وأسلوب العزف ، وأهم تلك الآلات :

١ ـ الكوتـو :

تشبه الكوتو اليابانية ، الكين الصينية تماما ، فهى أيضا عبارة



(شكل ٦٢)



(شكل ٦٣)

الجونج كيم ذو الدرجات الصوتية المختلفة

عن صندوق مصوت على شـكل مستطيل كبير يوضـع على الأرض بما يشبه المنضـدة ، ولها سطح مقوس الشكل تمتد عليه الأوتار ، ويوجد من ـ الكوتو ـ فى اليابان نوعين :

النـوع الأول :

كبير وله ثلاثة عشرة وترا ذات طول وسمك واحد ، وتضبط كلها ضبطا على درجة واحدة ، ويوجد تحت كل وتر قنطرة أو ركاب ، يمكن بواسطته تسوية كل وتر حسب الضبط المطلوب ، حيث يتولى العازف تحريك القنطرة فى مجرى لها تحت الوتر ، لتكوين السـلم المطلوب ، ويكون ضبط الآلة خماسيا فى أوكتافين ونصف فقط •

النـوع الثـانى :

وهو صغير نسبيا ، ويركب عليـه سبعة أوتار فقط (أوكتاف ونصف) وهو ما يستعمله فى العادة الهواة والموسيقيون الشعبيون (انظر شكلى ٥٢ ، ٥٣) •

٢ ـ العـود :

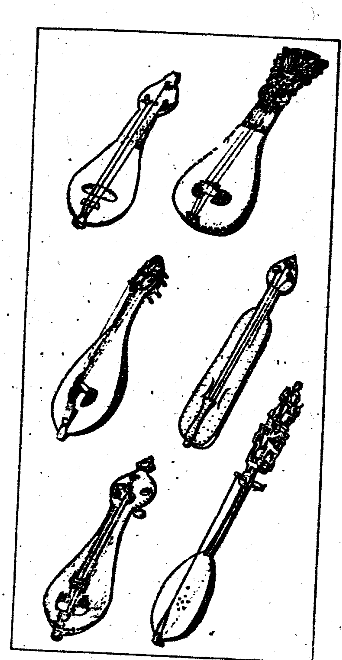
لا يخرج العود اليابانى عن الأعواد المعتادة التى عرفتها الحضارات الأخرى كلها ، وبنفس الشـكل والتصميم الذى يقوم على صندوق مصوت صغير ، وله رقبة عليها الأوتار المربوطة على وجه الصـندوق المصوت ، حتى المفاتيح التى تقع على طرف الرقبة لكى تسـوى بها الأوتار ، والعود اليابانى له من ٣ ـ ٤ أوتار ، يمكن عليها استخراج السلم الخماسى فى حوالى أوكتافين •

٣ ـ الربـاب :

لا يخرج الرباب اليابانى عن الربابات التى عرفتها الحضـارات القديمة المختلفة ، من حيث الصناعة البسيطة ، وشكل وتركيب القوس وطريقة استخدامه ، ويتراوح عدد الأوتار فيه بين وتر واحد أو وترين•

٤ ـ القانون والسنطور :

القانون اليابانى هو عبارة عن صندوق مصوت تمتد عليه الأوتار المربوطة بين طرفيه ، ويتم العزف عليه بواسطة النبر بالأصابع



(شكل ٦٤)

مجموعة من الربابات الصينية واليابانية

أو بريشة ، أما السنطور اليابانى ، فهو يشبه القانون تماما ، الا أنه يمكن طرق الأوتار بواسطة شاكوش من الخشب ، بدلا من النبر .

ثالثا ـ آلات النفخ :

استعمل اليابانيون من آلات النفخ نوعيات تتشابه تماما مع الآلات الصينية ، وان اختلفت الأسماء فى بعضها فقط ، ولكنهم لم يضيفوا أو يبتكروا أى جديد منها ، ولم تخرج بذلك الآلات من فصيلة النفخ اليابانية عن :

١ ـ النايات :

وهى أيضا نفس النايات القديمة ، وتعد ثقوبها لتعزف السلم الخماسى اليابانى بنوعيه ، ذو أنصاف الدرجات ، أو السلم الخماسى الخالى منها .

٢ ـ المزامير :

تصنع المزامير اليابانية والصفافير من الغاب أو من المعدن ، وهى من النوى الذى يتم فيه النفخ من طرف واحد أو من الجنب ، وتتراوح الثقوب فيها بين ٤ ـ ٦ ، كما أن المزمار الحاد الصوت يعتبر من أهم الآلات الموسيقية اليابانية .

٣ ـ الشينج :

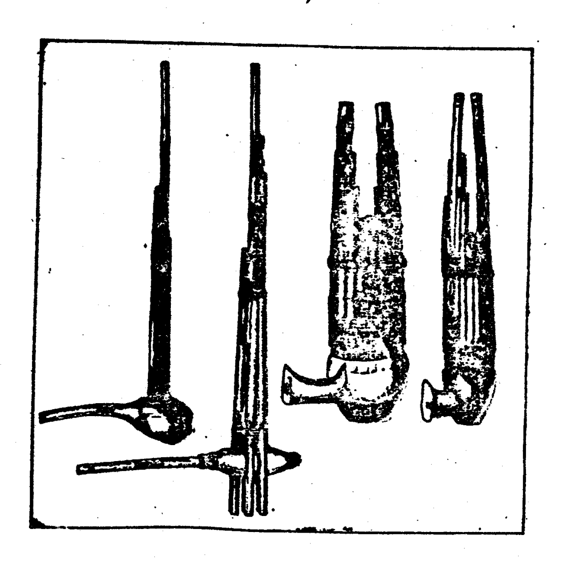
وهو يشبه الشينج الصينى تماما من جميع الأوجه ، ودون أى تغيير .

٤ ـ المصفار :

المصفار اليابانى يشبه المصفار الصينى فى التركيب والتصميم وطريقة العزف ، والسلم الخماسى المضبوط عليه .

٥ ـ البوق :

البوق اليابانى يشبه تماما الأبواق التى تعرفها الحضارات القديمة كلها ، ويصنع أيضا من المعدن ، ويستخدم لنفس الاغراض الندائية والعسكرية والاحتفالية .



(شكل ٦٥)
الشينج اليابانى بنوعياته المختلفة

وتتكون الفرقة الموسيقية اليابانية من عدة عازفين من الرجال والنساء يعزفون على :

(الناى – الطبل الكبير – جرس – اثنين من المقارع – اثنين من المصفقات الخشبية – طبلتين صغيرتين – الى جانب الكوتو) •

ومن الملاحظ أن الغلبة فى تلك الفرق كان للآلات الايقاعية وآلات الطرق ولا يوجد من الآلات النغمية سوى آلة الناى (الفلوت) والكوتو ، وهى التى يستند اليها اللحن •

بدأت جذور الحضارة الرومانية القديمة على أنقاض الحضارات الأخرى والدول التى غزتها واحتلتها ، وازدهرت الامبراطورية الرومانية التى قامت على الحروب والفتوحات ، وورثت الارث التى تركته الامبراطورية الاغريقية بعد تدهورها ، لذلك فالحضارة الرومانية ذات طابع مادى صرف ، أما حياتها الفنية والروحية فقد كانت فيها عالة على اليونان ، واستمدت منها الأسس والنظريات والسمات التى تقوم عليها الفنون ، مثل الشعر والموسيقى والتمثيل والنحت والتصوير والعمارة ، وان كانت فى بعض الأحيان قد ظهرت لها ملامح خاصة متميزة فى بعض الفنون ،الا أنها لم تبز الحضارة اليونانية أو الحضارات الأخرى التى سبقتها ، ولم تقوى على اضافة الجديد أو المبتكر الذى يجعل لها شخصية بارزة مستقلة •

وبذلك فقد ورث الرومان موسيقاهم وألحانهم ، والآلات الموسيقية التى استعملوها ممن سبقوهم كما أشرنا ، وان كانوا قد عجزوا عن المحافظة على المستوى الفنى الذى بلغته اليونان ، نظرا لكونهم شعبا محاربا غير موسيقى الطبع ، كما نزلت الموسيقى عندهم عن منزلتها العالية عند اليونان ، فلم تعد آداة للتربية والتهذيب ، بل أصبحت مجرد آداة للهو والتسلية ، ولم يعد الشعراء يلحنون أغانيهم بالشكل الذى يدركونه ويحسونه ، بل كانوا يعهدون بذلك الى الموسيقيين المحترفين ليقوموا لهم بذلك ، وبعد أن كان الشعر

مرتبطا بالموسيقى ارتباطا وثيقا لا ينفصل ، والمغنى هو الشاعر المؤدى لمـا يضعه من النصـوص ، وهو الأجدر على تفهمها والاحساس بها .

كما أصبحت الدراما اللاتينية (فى المسرح الرومانى) خالية من التراتيل الجماعية ، بل اقتصرت الأغنيات على الفرديات والمنولوجات الغنائية يقوم بتأديتها مغنى واحد تصحبه آلة (الأولوس) وهى بذلك ابتعدت عن الشكل الملتزم للاداء الجماعى وأصوله وتقاليدة ، الى الأداء الفردى الارتجالى غير محدد التفاصيل والأبعاد الفنية ، وأصبحت الموسيقى عندهم مجرد مصاحبة للسـهر والسـمر والموائد والولائم والحفلات ، أكثر منها موسيقى فنية ملتزمة لها أسس وقواعد محددة فى الاستخدام .

ولأن الرومان كانوا لا يعنون كثيرا بالموسيقى (كما أشرنا) ، عناية اليونان بها ، الا أنهم رغم ذلك وفى نهاية حضارتهم ، وقبل أن يغزوهم برابرة الشمال ويحطموا دولتهم بعد أن ترفهوا كشعب محارب ، وحل بهم الضعف والخلافات بين الأمراء والقواد ، وذلك فى القرن الرابع بعد الميلاد ، ظهر فيهم علماء وباحثون ومؤلفون اشتهرت أعمالهم وبحوثهم الموسيقية .

وكان أوسع هؤلاء العلماء شهرة هو (بوتيوس ٤٧٥ — ٥٢٤ م) فقد ألف خمسة كتب فى التأليف والبحث الموسيقى ، يرجع اليها الفضل فى الكشف عن أسرار الموسيقى اليونانية والرومانية القديمة .

أما معـاصرة (كاسيودورس ٤٩٠ — ٥٨٠ م) ، فقد وضـع دائرة معارف واسعة تضمنت الكثير من المسائل الموسيقية ، وقد بلغت أهمية تلك المصنفات الفنية لـ بوتيوس ، كاسيودورس ، أن أصبحت مراجع هامة ووثائق عظيمة لعلماء العصـور الوسطى ، ثم العصـور الحديثة كذلك .

الآلات الموسيقية الرومانيــة :

عرف الرومان النوعيــات الثلاث من الآلات الموســيقية ، وان استخدموها بشكل محدود ، وهى كالتالى :

١ ـ الآلات الوتريــة :

استخدم الرومان آلة (الليرة) وهى تشبه تمام الشبه ، الكنارة المصرية والأشــورية ، والليرة اليونانيــة من حيث التركيب وكيفية الصنع ، وتتماثل تماما مع الليرة اليونانية من حيث أسلوب الضبط ومن حيث المبدأ والفكرة الأساسية كآلة نبر وترية ذات أوتار مطلقة ، ويكون عدد الأصوات التى تنتجها ، هى عدد الأوتار المركبة فيها .

والليرة الرومانية كانت قليلة الاستخدام والتداول ، لأنها آلــة رقيقة ضعيفة الصــوت ، بينما كانت الحظوة عندهم للآلات القوية الصــوت ، خصوصــا آلات النفخ ، كمــا سنرى فيما بعد (انظر شكل ٥٩) .

٢ ـ الآلات الايقاعيــة :

لا تخرج الآلات الايقاعية التى استخدمتها الحضــارة الرومانية عن الآلات اليونانية ، وهى أنواع الطبول الصغيرة المصاحبة للرقص ، أو الطبول الكبيرة التى تصاحب الأبواق والتحركات العسكرية المنظمة لتحركات الجيوش .

٣ ـ آلات النفــخ :

كان الاهتمام بآلات النفخ عند الرومان كبيرا ، وهى من الآلات الأكثر انتشارا ، وذلك لكونهم شعبا محاربا يحتاج الى تلك النوعيــة من الآلات الموسيقية لاستخدامها فى تنظيم وضبط خطى سير المحاربين، وهى وسيلة جيدة لنقل التعليمات والأوامر والاشارات الحربية ، وهى الآلات المفضلة فى الحفــلات الصاخبة وجلسات السمر واللهو ، وأهم تلك الآلات ما يأتى :

الأولوس (الزمار المزدوج) :

وهو كما سبق أن أشرنا ، استعارة الرومان أيضا من اليونان ومن الممالك الأخرى ، وكان يستخدم فى مصاحبة الرقص والغناء والحفلات ، لأنه آلة حادة الصوت قوية بالمقارنة بالليرة •

والأولوس يقوم على نفس المبدأ وطريقة التصنيع والفكرة الأساسية للآلات المماثلة فى الحضارة المصرية والأشورية واليونانية ، وله أيضا أنبوبتين أحدهما أقصر من الأخرى ، وبها عدة ثقوب لاصدار اللحن الأساسى ، بينما الأنبوبة الأخرى الأطول تكون بدون ثقوب لكى تصدر درجة صوتية واحدة هى درجة الأساس للمقام الذى ينى عليه اللحن (انظر شكل ٦٠) •

البـــوق :

كان الرومان يستخدمون من البوق نوعين :

الأول ــ نوع مستقيم يشبه البوق المصرى ، وهو طويل وبدون ثقوب وليس له بطبيعة الحال غمازات ، وهو بذلك يصدر نغمة واحدة أساسية ، الى جانب الدرجة الخامسة والأوكتاف (وهو ما يسمى بالدرجات الانهارمونيـة)و كان يستخدم فى النداءات الاحتفالية والعسكرية •

الثانى ــ نوع كبير ملتو على شكل قرن الحيوان ، يبدأ من فم العازف مرورا من تحت ابطه الأيسر ، ثم يعلو رأسه من الخلف حيث ينتهى ببوق كبير الحجم ، لذلك ونظرا لطول العمود الهوائى به؛ فهو قوى الصوت ويحتاج الى قوة نفخ كبيرة ، ولا يصلح سوى للأماكن المتسعة المفتوحة ، لذا فهو كذلك احتفالى عسكرى الاستخدام •

***

قائمة المراجع العربية

١ ــ محمود أحمد الحفنى « موسيقى الممالك القديمة » القاهرة ١٩٥٢ .

٢ ــ محمود أحمد الحفنى « علم الآلات الموسيقية » الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ .

٣ ــ ج.أ. فيلوتو ترجمة زهير الشايب « وصف مصر » جزء ٧ ، ٨ مكتبة الخانجى ١٩٨٣ .

بعض المراجع الأجنبية

1 Diagram Group. «Musical instruments of the World. Bantam edition, USA, 1978.

2 — Curt Sachs «The history of musical instruments» W.W, Norton, New York, 1940.

3 — Wilhelm Demian, «Teoria instrumentlor» Ed. Did. Si Pedag. Bucuresti, — Romania, 1968.

4 — Hickmann, Hans «Die Musik in Geschichte und Gegenwart Börenreiter, Verlage, Kaassel-Basel Vo l. 1 1949 — 1951.

5 — Husmann, Heinrich «Grundelagen Der antiken und Orientalisch Musikkultur, Berlin, 1961.

6 — Alexandru, Tiberiu « Instrumentele Populare Egiptene » Revista de Ethnografie si, folclor » Mr. 6. Bucuresti, Romania, 1970.

7 — El-Shawman, Aziz «The Evolution of Egyptian Music, Ministry of culture, Cairo, 1973.